الأسطورة فى الأدب
اليونانى والرومانى

أ.د. فؤاد شرقاوى

الأسطورة فى الأدب اليونانى والرومانى

أ.د. فؤاد شرقاوى


بسم الله الرحمن الرحيم

" ليس أحب إليّ من البحث ... وما حياتي
كلها سوى بحث ... ومادام الإله يقول:
«ابحث تجد» فلن يجدني إلا مطيعاً "

«من مأساة أوديب ملكاً»

الفصل الأول

الأسطورة ونظرياتها

تعريف الأسطورة

كلمة الأسطورة هي من فعل سطر أي كتب، والسطر هو الخط أو الكتابة، وقد ورد تعريف مفصل لهذا الفعل ومشتقاته في لسان العرب[1]. قال الله تعالى في كتابه العزيز «والقلم وما يسطرون» أي وما تكتب الملائكة. وقال الزجاج في قوله تعالى: «وقالوا أساطير الأولين» خبر لمبتدأ محذوف، وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين معناه سطره الأولون، ومفرد الأساطير أسطورة.

وفي تاج العروس أورد الزبيدي عن الأسطورة مامعناه يُقال هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف. وفي حديث الحسن سأله الأشعث عن شئ من القرآن فقال له: والله إنك ما تسطر على بشئ أي ما تروّج. يُقال سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها[2].

أما الخرافة فلها مدلول خاص، قيل في بعض الروايات أن خرافة اسم رجل استهوته الجن فأقام بينهم ما شاء الله، ثم عاد إلى قومه فأخذ يحدثهم بالأحاديث الغريبة فكانوا بعد ذلك كلما سمعوا حكاية أو نادرة أو خبر فيه من الغرائب قالوا: حديث خرافة، ومنها اشتق الناس الخرافة والخرافات لكل ما لا يمكن تصديقه أو لكل خبر مبالغ فيه.

والأسطورة تختلف عن الخرافة في أنها ترتبط بصورة أو بأخرى بالواقع الإنساني، فالأسطورة أسلوب في المعرفة والكشف والتوصل للحقائق ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه، ودوره الفعال فيه.

الأسطورة ـ إذن ـ عبارة عن حكاية أو قصة أو رواية أو ملحمة تتضمن الأفكار الواقعية والتخيلات الوهمية معاً، وقد تطرق عدد من الفلاسفة المعاصرين إلى تقدير خطورتها فرأى بعضهم أنها إحدى الصور الحضارية، ورأى آخرون أنها ضرورية لإضفاء معنى على الوجود الإنساني، وعدّها بعض علماء النفس التحليلي عملاً فنياً عظيماً، والفن العظيم ـ في رأيهم ـ يستمد وجوده من التجربة الإنسانية ولا يعبر عن تجربة الإنسان الفرد، وإنما عن تجربة الإنسان الكلي الشمولي.

والأسطورة حكاية تنتقل بواسطة الرواية، وتدور حول المعبودات والأحداث الخارقة، وثمة علاقة بينها وبين الدين، وكثيراً ما تشرح ظواهر الكون والمجتمع بمنطق العقل البدائي. وهي ـ إذن ـ صورة من صور الإبداع الشعبي تعكس حياة القدماء وعاداتهم وأفكارهم. وليس ثمة شعب ـ مهما كان ـ لا يملك أساطيره الخاصة التي تعتبر صورة قريبة من الحقيقة والواقع ومرآة تعكس أخلاقه وتقاليده وآدابه وفنه، وباختصار هي عنوان حضارته المادية والروحية.

ولقد وجد الأدب والفن والشعر في الأسطورة ينبوعاً حياً ومصدراً غنياً فاستعاروا منها الشيء الكثير من الصور الفنية أو الفكرية أو أعادوا صياغتها بمايلائم الموضوعات التي يتصدون لها حتى وجدنا وسنجد أعمالا فنية رائعة استفادت من الأسطورة شكلاً ومضمونا، وربما بناءً متكاملا. ولكن الظاهرة التي لا تتغير هي المقولة المعتبرة الأسطورة ـ كما بيّنا ـ مرآة صادقة تعكس أفكار الشعوب وعاداتها وأدبها وفنها وأخلاقها وحياتها المادية والروحية، في صورة تقريبية، حتى إذا أراد الباحثون في المستقبل دراسة فترة

مبكرة من تاريخ أمة من الأمم، فإنهم سيجدون في الأسطورة بغيتهم وأساطير الشعوب والأمم المختلفة مترابطة ترابط الحضارة ذاتها،إلا أن لكل شعب أساطيره النوعية الخاصة.

ولعل أهمية الأسطورة تكمن ـ بصورة خاصة ـ في أنها وليدة الخيال المبدع. فكثير من الصور الخرافية والتخيلات الأسطورية تحولت بفضل العقل والعلم إلى حقائق وقوانين موضوعية ثابتة، وكثيرا ما كانت الصور الخيالية حافزا للعقل والعلم. فما نزال نتذكر أسطورة بساط الريح عندما نرى طائرة تحلق في الجو أو منطادا يسبح في الهواء. ولا بد أن نتذكر المرآة السحرية عندما نشاهد التلفاز يتلقى صورة عبر الأقمار الصناعية، ونتذكر أسطورة طيران «كيوبيد» إلى جبل أوليمبوس، حيث مقر المعبودات اليونانية، عندما نقرأ عن المراكب الفضائية. وقس على ذلك غير هذا من صور خرافية وأسطورية تحولت إلى حقائق ملموسة.

إذن لم يكن لهواً ولا لعباً ما أنجزته الثقافة الإنسانية من أساطير عبر تاريخها الطويل، بل كان جهداً منظماً وجدياً يمدنا بمعرفة كاملة بأنفسنا وبتاريخنا وتطورنا. إن الأسطورة بهذا المفهوم هي بداية تاريخنا الفكري والثقافي، إنها أصل الفن والدين والتاريخ والعلوم.

نظريات فى نشأة الأسطورة

تعرضت الأسطورة للنقد والدراسة منذ فجر الحضارة. فقديما انبرى لدراسة الأسطورة ونقدها مجموعة لا بأس بها، من مفكرى وفلاسفة الإغريق، وتعددت - فى هذا الصدد - الآراء، واختلفت النظريات وتباينت التفسيرات. ومن هؤلاء الكتاب الإغريق القدماء نكتفى بذكر ما يلى:[٣]

ثياجينيس Theagenis

يعتبر ثياجينيس مؤسس نظرية هامة من النظريات التى نشأت حول تفسير الأسطورة. فقد نادى ثياجينيس بضرورة معالجة الأسطورة كقصة مجازية لا كرواية أدبية. يرى ثياجينيس - مثلا - أن المعارك التى دارت بين المعبودات الإغريقية من أجل اكتمال خلق الكون، ليست إلا تصويرا مجازيا للصراع الدائر بين العناصر المختلفة التى يتكون منها الكون. فالمعبودان هيفايستوس Hephaestus وأبوللون Apollon يمثلان - فى نظر ثياجينيس - عنصر النار، وتمثل هيرا Hera زوجة زيوس Zeus عنصر الهواء وتمثل آرتميس Artmis القمر. كما حاول ثياجينيس أيضا إثبات أن بعض المعبودات الإغريقية تمثل قيما أخلاقية أو عقلانية، وذلك عن طريق دراسة لغوية لأسماء تلك الآلهة.

فريكيديس Pherekydes (القرن السادس ق.م)

ألف كتاباً عن الطبيعة والمعبودات حيث خلط بين الأسطورة والقصة المجازية والعلم. يرى فريكيدبس أن عناصر النار والهواء والماء نشأت من كرونوس Cronos وهو الزمن، ثم نشأت المعبودات فيما بعد من تلك -

العناصر الثلاثة. هكذا نرى أن الزمن، فى رأى فريكيديس، هو أصل العناصر التى اكتسبت منها المعبودات وجودها.

يوهيميروس Euhemeros (القرن الرابع ق. م)

يرى يوهيميروس أن الأسطورة ليست إلا تاريخا مقنعا. فالمعبودات كانت فى بادئ الأمر عبارة عن شخصيات حقيقية، ومع مرور الزمن وبعد فترات لعب خلالها الخيال دورا بارزا اكتسبت هذه الشخصيات عظمة وجلالا وتغيرت أشكالها حتى تحولت إلى أرواح مقدسة. والجدير بالذكر أن المؤرخ بلوتارخوس (٤٦ - ١٢٠م) قد تبنى فكرة يوهيميروس إذ يذكر أن معبودات الإغريق كانت فى بادئ الأمر ملوكا أو شخصيات عادية.

وإذا كانت أراء الكتاب القدماء قد تباينت وتعددت حول نشأة الأسطورة، فإن الأمر مازال موضع خلاف بين الكتاب المحدثين. فقد ظهرت فى القرن التاسع عشر أكثر من مدرسة أو نظرية فى تفسير نشأة الأسطورة. ويمكن أن نجمل هذه النظريات فى ثلاث هى النظرية الأنثروبولوجية والنظرية الدينية وأخيرا النظرية النفسية[٤].

أولاً - النظرية الأنثروبولوجية:

يعتبر هربرت سبنسر Herbert Spencer من أكبر مؤيدى المدرسة الأنثروبولوجية. فهو صاحب الرأى القائل بأن الأساطير هى نوع من عبادة الأسلاف، وهى عبادة نشأت نتيجة لما نسميه «سوء الفهم» ويضرب سبنسر مثالا على ذلك، فيقول أن بعض القبائل تسمى أفرادها أسماء مأخوذة من الطبيعة مثل فجر وشمس وقمر ونور، فإذا كانت هناك أسطورة تتناول قبيلة تلقب باسم من هذه الأسماء فإن أفراد القبيلة سوف يخلطون - بمرور الزمن -

بين الشخص الحقيقى والظاهرة الطبيعية، وبذلك تكتسب الظاهرة الطبيعية روحا وتصبح شخصا كالقمر. أو الشمس مثلاً.

ويقدم «سبنسر» مثالا آخر على سوء الفهم الذى يؤدى إلى عبادة الأسلاف فيقول أن هناك بعض الأفراد يهاجرون إلى قبائل مجاورة، فيقال عن أحدهم أنه جاء «من عند الشمس الحارقة» أو «من ضفة النهر سريع الجريان». وبمرور الزمن يعتقد أحفاد الشخص الأول أن جدهم قد انحدر من الشمس، ويعتقد أحفاد الشخص الثانى أن جدهم قد انحدر من النهر. ومع مرور الزمن - أيضا - تكتسب كل من الشمس والنهر - فى نظر القبيلة - روحا وتصبح شخصا. أما عن الأساطير التى تتناول الحيوانات فإن هربرت سبنسر لا يعجز أيضا عن إيجاد تفسير لأصلها، متبعا نفس المنهج. فهناك قبائل يسمى أفرادها بأسماء حيوانات مثل أسد ونمر الخ، وبمرور الزمن ينسى أفراد القبيلة الحقيقة، أو يسيئون فهمها، فيعتقد الأحفاد أن جدهم الأكبر كان أسداً أو نمراً.

وهناك - غير هربرت سبنسر - أيضا أنصار آخرون منهم سميث وكورنيليوس تيل Corneluis Tiele وأندرولانج Andrew Lang . أما سميث، فيرى أن الدارس الواعى للأساطير عليه بدراسة الشعائر كى يصل إلى تفسيرات للأساطير، فالشعيرة ظهرت أولا، ثم تلاها فى الظهور الأسطورة. ويتفق تل مع سميث فى رأيه عن الأسطورة ويعلن - صراحة - فى مقدمة كتابه الشهير عن تاريخ الديانات، إنضمامه للمدرسة الجديدة سواء سميت بالمدرسة الإثنولوجية أو الأنثروبولوجية، أما العالم «لانج» فيلاحظ وجود اختلاف بين الأسطورة والديانة، بل إنه يعتقد فى وجود صراع بينهما. ويهتم «لانج» اهتماما بالغا بتباين الفروق بين الأسطورة والديانة. فالمفهوم الدينى - فى رأيه -

ينشأ نتيجة لمرور الإدراك البشرى بحالة معينة، هى حالة خضوع وتأمل روحى جاد، بينما تنشأ الأفكار الأسطورية نتيجة لمرور الإدراك البشرى بحالة مختلفة، وهى حالة خيال عابث شارد. ويعترف «لانج» بأن الأسطورة زاخرة بالعناصر المتباينة لدرجة تجعل من العبث محاولة إيجاد سبب لكل ظاهرة فى الأسطورة.

ثانياً - النظرية الدينية:

رائد هذه النظرية هو العلامة جيمس فريزر **James Frazer** صاحب كتاب الغصن الذهبى **The Golden Bough**. ورغم أنه يتفق مع أصحاب النظرية الأنثروبولوجية، فى أن الأسطورة قد بدأت كعلم بدائى تهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، فإنه يسير خطوة أبعد من ذلك، إذ يقول بأن الأسطورة قد ولدت متأخرة جدا عن الطقوس التى اوحت بها، وأن كثيراً من الأساطير قد وضُعت لإيجاد التبرير لطقس مقدس قديم. فعندما تبتعد الطقوس زمنياً عن المناخ الذى أنتجها، تجد نفسها غدت غريبة فى مناخ جديد تُمارس بعيداً عن أهدافها الأصلية. ولكنها مازالت أكثر احتراماً وتقديراً من أن تُتبذ ويُستغنى عنها. وهنا تأتى الأسطورة لإضفاء المشروعية، والمعنى على هذه الممارسات الطقسية.

ومن أنصار «فريزر» كل من جيفونس **Jevons** و«ماريت»، إذ ينادى جيفونس بضرورة عدم الفصل بين علم الأساطير وتاريخ الأديان، ويؤيد «ماريت» وجود «أساطير سببية» إذ يرى أن الشعيرة أو الطقس الدينى هو الذى يخلق الأسطورة، وليست الأسطورة هى التى تخلق الطقس الدينى.

ثالثاً - النظرية النفسية:

لقد أجتذبت الأسطورة عالم النفس الشهير سيجموند فرويد Sigmund Freud كما أجتذبت الكثير من أتباعه فيما بعد. يرى «فرويد» في كثير من النواحي شبهاً عجيباً بين الأسطورة والحلم. ففي الأسطورة كما في الحلم، يجد أن الأحداث تقع حرةّ من قيود الزمان والمكان، وأن البطل يخضع لتحولات سحرية فيتغير ببساطة من شكل لآخر، ومن جنس لآخر ومن حالة الحياة إلى حالة الموت، وبالعكس، كما أنه يقوم بأفعال خارقة هي انعكاس لأماني ورغبات واضع الأسطورة.

وفي الأسطورة كما في الحلم، نجد أن الرغبا ت المكبوته تنطلق من عقالها بعيداً عن رقابة العقل الواعي الذى يمارس دوماً دور الحارس على بوابة اللاشعور، حيث جميع الرغبات المضادة للمجتمع محبوسة هناك. ولقد أشار فرويد إلى وجود أوجه شبه متعددة بين أساطير معروفة وبين ورموز تظهر في الأحلام لتمثل دوافع غريزية قوية، لذا أطلق على هذه الدوافع أسماء شخصيات إسطورية إغريقية.

بدأ فريد بأقوى دافع غريزى في الإنسان وهو عشق الابن لأمه وغيرته من أبيه فسماه عقدة أوديب (إذ أن أوديب قتل والده وتزوج أمه)، ثم انتقل إلى دافع مواز للدافع الأول وهو عشق الابنة لأبيها وغيرتها من أمها، فسماه عقدة إليكترا إذ أن إليكترا ساعدت أخاها في اغتيال أمهما كلبتمنسترا انتقاما لوالدها الذى سبق أن قتلته كليتمنسترا. ثم انتقل فرويد إلى دافع ثالث وهو الغرور أو الافتتان بالنفس، وسمى هذا الدافع عقدة النرجسية نسبة إلى نرجس أو نركسوس الذى تملكه الغرور فأعجب بجماله ورشاقته وطلعته البهيه فكان مصيره الموت في نهاية الأمر.

ومن أبرز أتباع «فرويد» هو العالم النفسي يونج Jung. ومضمون رأى يونج هو أن الأساطير ترمز إلى الرغبات والانفعالات التى يشعر بها كل فرد من أفراد البشر على وجه الأرض والتى لا يعترف بها. ويسمى «يونج» تلك الأساطير أو الرموز والنماذج الأصلية «اللاشعور الجماعى». وبسبب هذه الشمولية فإن الأساطير أو الروايات العظيمة لا يمكن بأى حال من الأحوال - فى رأى يونج- نسبتها إلى مؤلف معين، كما يمكن أن يعاد كتابتها مرة بعد أخرى دون أن تفقد قدرتها على التأثير، أو رونقها وجمالها.

على أن هذه النظريات الثلاث - التى قدمناها فيما سبق - يمكن أن تؤدى - فى رأينا - إلى فروع أو مناهج فرعية نجملها فيما يلى:

- **المنهج المجازى:** فالأسطورة هى قصة مجازية الهدف منها إضفاء معنى عميق ملئ بالثقافة أخفاه الحكماء القدامى فى هذه الصورة، حتى يمنعوا تسرب حقائق عظيمة إلى أيدى أفراد جاهلين أو عاقين فيسيئون استخدامها، أو لكى يجذبوا بهذه القصص الأفراد الذين قد لا ينصتون إلى مناقشة جادة ومنهجية.

- **المنهج الرمزى:** الأسطورة هى قصة رمزية تعبر عن فلسفة كاملة سادت فى عصور متناهية القدم، لذا من الواجب دراسة تلك العصور ومحاولة فك رموز القصة (الأسطورة) فى ضوء هذه الدراسة.

- **المنهج العقلى:** الأسطورة هى قصة نشأت نتيجة سوء الفهم أو خطأ مجموعة من الافراد لحادثة أو رواية أخذت مكانها بين جيل من الأجيال السابقة.

- **المنهج اليوهيميرى**: الأسطورة هى قصة فرد من أفراد البشر قام بأعمال مجيدة فاستحق أن يعبد.

- **المنهج الطبيعى**: الأسطورة هى قصة تتناول إحدى الظواهر الطبيعية ثم تحولت هذه الظاهرة الطبيعية بعد ذلك إلى شخصية مقدسة ثم إلى معبود أو معبودة.

- **منهج التحليل النفسى**: الأسطورة هى رمز للرغبات الغريزية والانفعالات النفسية التى يشعر بها الفرد ولا يعترف بها.

وهكذا يبدوا واضحا أن علماء الأساطير المعاصرين قد وصلوا الآن إلى طريق شبه مسدود. فكل منهج من تلك المناهج له إيجابياته وسلبياته. كما أن هذه المناهج يبدو أنها استنفذت أغلب الاحتمالات الممكنة، لذلك لم تظهر مناهج جديدة منذ أوائل القرن الحالى. لكن لا بأس إذا وجدنا أن أسلم الطرق ـ فى تقديرنا ـ هو أن يتبع مفسر الأسطورة فى العصر الحديث عدة خطوات هى:

١ ـ فحص مصادر الأسطورة ومحاولة تحديد تاريخها.

٢ ـ تحديد المكان الذى نشأت فيه الأسطورة الأصلية.

٣ ـ تحديد النوع الذى تنتمى إليه الأسطورة هل هى أسطورة خالصة، أو رواية تاريخية، أم قصة خيالية.

٤ ـ مقارنة الأسطورة بأساطير أخرى نشأت بين شعوب أخرى.

الفصل الثانى

الأسطورة بين التاريخ والمسرح

العلاقة بين الأسطورة والتاريخ

يمكن القول أن التاريخ هو وسيلة حديثة نسبيا للتعبير عن الأنشطة الإنسانية، وهو بديل للأسطورة فى هذا الشأن. فإذا كانت الأسطورة هى وسيلة الإنسان للتعبير عن أنشطته المختلفة، فإن التاريخ هو وسيلة الإنسان الحديث للتعبير عن نفس هذه الأنشطة التى عبرت عنها الأسطورة من قبل. وعلى هذا فالتاريخ كما يعتقد البعض هو وليد الفكر الأسطورى.

وعلى هذا الأساس نرى أنه من الممكن الإشارة إلى بعض الأحداث التاريخية فى بعض الأساطير، وذلك عن طريق محاولة عزل المادة التاريخية عن المادة الأسطورية، رغم صعوبة ذلك، فقد يختلط التاريخ بالأسطورة فى وحدة أدبية واحدة يصعب معها فك الاشتباك فيما بينهما. وقد تساعد المصادر التاريخية والنصوص والآثار على التعمق فى المادة الأسطورية.

ويجدر هنا أن نطرح سؤالا نظريا له طابع فلسفى مضمونه أيهما أقدم فى الظهور: التاريخ أم الأسطورة؟ وقد تأتى الإجابة على هذا التساؤل الفلسفى على نحو جدلى يؤيد أسبقية التاريخ على الأسطور ة، أو أسبقية الأسطورة على التاريخ. ولعل السبب فى عدم القدرة على حسم هذا التساؤل لصالح الأسطورة أو التاريخ يعود فى الحقيقة إلى تشابه فى وظيفة ووطبيعة التاريخ والأسطورة، يؤدى إلى خلق علاقة ثنائية بين الطرفين فيبدوان وكأنهما وجهان لعملة واحدة.

فمن الناحية الوظيفية يظهر هذا التشابه فى أن كلا من الأسطورة والتاريخ يهتم بتسجيل النشاط الإنسانى، وربما تزيد الأسطورة على ذلك

الاهتمام بتدوين النشاط الديني إذا أخذنا بالرأى القائل بأن الأساطير القديمة ماهى إلا قصص للمعبودات. ولكن لا يجب أن ننسى أن الفكر الديني يقع فى دائرة التاريخ الإنسانى. فالتاريخ هو حكاية عن الإنسان. وهناك جانب من التاريخ يعالج ما يمكن تسميته التاريخ أو الفكر الدينى الإنسانى، وهو يروى لنا علاقة الإنسان بالمعبود، أو يقص تاريخ الوحى الإلهى، أو يحكى روايات عن الشهداء أو معجزات الأنبياء.

وهناك تشابه آخر بين التاريخ والأسطورة يتعلق بطبيعة كليهما. فالتاريخ ـ فى حقيقة الأمر ـ ليس كله وصفا واقعيا للحقيقة أو الحادثة، كما أن الأسطورة ليست كلها خيالا. ولكن هناك علاقة ثنائية بين الأسطورة والتاريخ تسمح ببعض الخيال فى الوصف التاريخى، كما تسمح ببعض الواقعية فى الوصف الأسطورى. ومن هنا يتضح أنه ليس من الممكن عزل بنية التفكير التاريخى عن بنية التفكير الأسطورى بشكل لا يسمح ببعض التداخل بينهما. فالمؤرخ مثلا عندما يصور حادثة فى الماضى أو الحاضر يلعب الخيال عنده دورا فى هذا التصور. وعنصر الخيال هنا هو الذى يفسر لنا وجود التصورات التاريخية المتعددة والمختلفة للواقعة التاريخية الواحدة. ولولا الخيال التاريخى لجاءت كل التفسيرات التاريخية للواقعة الواحدة متطابقة. وكذلك الأمر بالنسبة للوصف الأسطورى فهو فى مبدئه وصف لشئ له واقع فى الزمان والمكان. ولقد أدى البعدان الزمانى والمكانى إلى تحول هذا الشئ إلى زمان ومكان أسطوريين. وهكذا يتضح أن الواقع ليس حكراً على التاريخ، كما أن الخيال ليس حكرا على الأسطورة. فالخيال موجود فى العمل التاريخى، والواقع له وجوده فى العمل الأسطورى.

والحقيقة أن التفكير الأسطورى لم ينته أبدا بل هو مستمر، ويمكن القول بأن لكل عصر تراثه الأسطورى، أو انعكاساته الأسطورية. وليس أدل على ذلك من العصر الذى نعيش فيه. فعلى الرغم من أنه عصر العلم والتكنولوجيا - أى عصر العقل - إلا أن الإغراق فى العقل أدى إلى توليد تفكير مضاد من أهم سماته الهروب من عالم العقل إلى عالم آخر سمى أحيانا بعالم اللامعقول، وهو فى أبسط تعريفاته يعبر عن الرغبة فى خلق عالم آخر يعيش بالعقل وحده، ولكن يسمح للوجدان والشعور والخيال الإنسانى بالاشتراك مع العقل ومنجزاته فى صياغة الحياة الإنسانية الجديدة وتشكيلها.

ويظهر مما تقدم أن تقسيم تواريخ الشعوب إلى عصر أسطورى وعصر تاريخى هو تقسيم تعسفى يخضع لعوامل خارجية لا علاقة لها بالتاريخ الحقيقى لهذه الشعوب. فتاريخ أى شعب من الشعوب يمثل وحدة واحدة خاصة فيما يتعلق بالفكر وهناك بلا شك خيط فكرى عام يربط تاريخ الشعب الواحد على الرغم مس اختلاف عصور هذا التاريخ، واختلاف الظروف الفكرية لكل عصر من هده العصور. ونعتقد أن هذه القسمة إلى عصرين، أسطورى وتاريخى إنما هى قسمة علمية أطلقها المهتمون بدراسة التاريخ والحضارة الإنسانية القديمة، وهم يقصدون بالعصر الأسطورى ذلك العصر الذى نستمد معلوماتنا عنه من الأساطير أو التراث الشفهى الذى خلقته الشعوب القديمة، أما العصر التاريخى فمصدره التراث المدون المكتوب. والحقيقة التى تغيب عن أذهان الكثيرين فيما يتعلق بالقسمة إلى عصر أسطورى وعصر تاريخى هى أن مايسمى بالعصر الأسطورى لم يكن أسطوريا بالنسبة لأهله وزمانه، ولكن هذه صفة متأخره وصف بها هذا العصر المشار إليه من قبل المؤرخين المحدثين، ولكنه بالنسبة لأهله هو عصر تاريخى مثله مثل العصور

السابقة عليه والعصور اللاحقة، واتخاذ الكتابة كوسيلة للتفرقة بين عصرين أمر فى حاجة إلى إعادة نظر فتاريخ اكتشاف الكتابة ليس معروفا بالتحديد، فالكتابة لم تبدأ باكتشاف الأبجدية، ولكن هناك محاولات إنسانية قديمة جدا سابقة على أكتشاف الأبجدية كان هدفها التعبير بوسيلة كتابية عن الأنشطة الإنسانية ولا يمكن الاعتماد عليها فى تقسيم التاريخ الإنسانى فقد سبقته محاولات غير متطورة تجاه الكتابة يصعب تحديد أزمانها تحديدا دقيقا.

نخلص من هذا الموضوع إلى أن التاريخ الإنسانى يجدر أن ننظر إليه نظرة كلية شمولية دون أن نضطر إلى تقسيمه فكريا إلى عصور، لا يمكن التأكد من صحة الأسس التى قامت عليها هذه التقسيمات. وليست هذه دعوة إلى هدم هذه التقسيمات وإنما هى دعوة للبحث عما يؤكد هذه التقسيمات من الناحية التاريخية من حيث تحديد زمان معين لنهاية ما يسمى بالعصر الأسطورى، وبداية مايسمى بالعصر التاريخى، وليس هناك - أيضا - ما يؤيد أن القدامى قد وصفوا أنفسهم وعصرهم بالأسطورية، فهذه التسمية - بالتأكيد - تسمية متأخرة لعصور ماضية.

يتضح من هذا كله أن الأسطورة قد تكون أحيانا مصدرا للتاريخ، كما أن التاريخ نفسه فى بعض الأحيان مصدر للأسطورة، فالأسطورة تستمد شخوصها وأزمنتها وأمكنتها من التاريخ.

وسائل استخلاص المادة التاريخية من الأسطورة

على الرغم من امتزاج أو اتحاد التاريخ والأسطورة فإنه من الممكن عزل المادة التاريخية عن الأسطورية، رغم وجود شبه بين التاريخ والأسطورة في الوظيفة والطبع تجعل من الصعب الفصل بينهما وذلك بالوسائل التالية.

١ - إنسانية الأسطورة:

المقصود بإنسانية الأسطورة كون الإنسان محور الاتكاز في الأسطورة. وما نود تحديده هنا كمعيار لمعرفة التاريخي من الأسطورى، هو أن المادة التي تعالج شأنا إنسانيا هي أقرب إلى التاريخ منها إلى الأسطورة، والعكس أيضا صحيح. فالمادة التي تعالج شأنا من شئون المعبودات هي اقرب إلى التراث الأسطورى منها إلى التراث التاريخي، وهذا يتفق مع تعريفات الأسطورة، وهي أنها عبارة عن حكاية أو قصة عن المعبودات.

٢ - الواقعية في الوصف:

المقياس الثاني لتحديد التاريخي والأسطورى يرتبط بأسلوب الوصف، وهذا الأسلوب يتأرجح بين الواقعية والرمزية، فالأسطورة عادة ما تجنح إلى الوصف الرمزى بينما يعتمد العمل التاريخي على الوصف الواقعي. فالمادة التاريخية تتميز بلغة صريحة أقرب إلى اللغة العلمية التي تعرض فيها المادة العلمية عرضا مباشرا يحافظ على المعنى المباشر فلا تحمل الألفاظ المستخدمة أكثر مما تحتمل من معان واضحة. وقد يكون لها معنى واحد واضح وصريح يؤخذ بظاهره اللغوى، وهذا بخلاف لغة المادة الأسطورية، فهي لغة غير مباشرة لا تهتم بإعطاء المعنى أو المعاني الواضحة الصريحة، ومن هنا تلجأ إلى الرمز كوسيلة لإخفاء المعنى المباشر.

والرمزية فى الأسطورة هى السبب الرئيسى فى غموضها، وفى اختلاف التفاسير حولها. ولا ندرى - بالتحديد - سر وجود الرمز فى الأعمال الأسطورية، وهناك أكثر من وجهة نظر لتفسير وجود اللغة الرمزية فى الأعمال الأسطورية. الرأى الأول يقول أن الأسطورة قد نشأت فى الأصل كعمل أدبى، فأصبح الخيال واللجوء إلى الرمز جزءاً لا يتجزأ من بنائها الأدبى العام. الرأى الثانى يقول أن هذه الرموز كانت ذات معانٍ واضحة عند الإنسان الذى استخدمها قديماً، ثم ضاعت هذه المعانى الواضحة مع مرور الزمن، ومع تطور اللغة، فأصبح الرمز المفهوم قديماً غامضاً فى الوقت الحالى عند القارئ الحديث للنصوص القديمة. الرأى الثالث يقول أنه ربما كانت هناك رغبة مقصودة فى التعتيم على قارئ النص، وعدم إعطائه المعنى المباشر. وهذا قد يكون صحيحاً إذا ربطنا النص بالحياة الدينية لأصحابه، واعتبرنا الأسطورة معبرةً عن نشاط دينى، وجزء من طقوس وشعائر يومية أو موسمية يشرف على أدائها مجموعة من الكهنة أو رجال الدين، يهمهم احتكار المعانى المتضمنة فى الشعائر الدينية لتحقيق مصلحة ما، فيكثرون من الأدوات التى تساعد على غموض المعنى ومن بينها الرمز - بطبيعة الحال - فتكون الحاجة إليهم مستمرة لتفسير هذه الرموز وتوضيح غموضها وكشف مضمونها.

٣ - توافر المادة الأثرية:

كثيراً ما تشير الأساطير إلى معلومات تاريخية متنوعة. وإلى مواقع جغرافية وأماكن مختلفة كالمدن والمعابد، وإلى شخصيات مختلفة، وإلى مخلوقات طبيعية ونباتات، إلى غير ذلك من الأشياء التى تشير إلى ارتباط الأسطورة بعالم الأرض وما تحتويه من موضوعات وعناصر وأشياء مختلفة. صحيح أن مثل

هذه العناصر والأشياء قد تُقدَّم فى شكل أسطورى يبعدها عن واقعها الأرضى إلا أنه بشئ من التعمق والتأمل فى طبيعة الأشياء، يمكن الوصول إلى حقيقة وجوهر هذه الأشياء، والكشف عن جذورها أو أسسها المادية الطبيعية. وهنا تظهر أهمية علمى الآثار والتاريخ فى المساعدة على ترجمة كثير مما يرد فى الأساطير والملاحم من شخصيات ومواقع ومخلوقات وردها إلى أصول واقعية فى التاريخ. فعندما يُذكر مثلاً اسم مدينة أو حيوان أو نبات فى الأسطورة، يجب تتبع ذلك ومقارنته بما هو معروف، أثرياً وتاريخياً وجغرافياً، عن المنطقة التى يُعتقد أن أحداث الأسطورة قد وقعت فيها. ومن خلال الدراسة العلمية يمكن التوصل إلى تحديد دقيق لهذه المعلومات الواردة فى الأسطورة لكى يثبت فى النهاية أن كثيراً من هذه الأشياء مأخوذة من عالم الأرض، ومرتبطة بواقع تاريخى معين، وليست كلها معبرة عن عوالم بعيدة لا صلة لها بالواقع الإنسانى.

من هنا تظهر أهمية الدراسة الأثرية والتاريخية كمقياس للتعريف بما هو تاريخى وحقيقى فى الأسطورة عما ينتمى إلى عالم الخيال. وهذا ينطبق كذلك على الأعمال المنسوبة إلى أبطال الأساطير وشخصياتها الرئيسية. فالوصول إلى جوهر هذه الأعمال يتطلب نوعا من البحث التاريخى المؤيد بالدراسة الأثرية للكشف عن حقيقة هذه الأعمال، وما ينتمى منها إلى عالم الواقع، وما يرد منها إلى عالم الخيال الأسطورى.

الأسطورة والمسرح

وجد شعراء المأساة الإغريق فى أساطيرهم القديمة عالما زاخرا بالشخوص والمواقف، ومعينا لا ينضب من المادة الخام التى تلزم المأساة. وعندما يختار الشاعر موضوعه من الأساطير المعروفة عليه كما يقول أرسطو، ألا يبدّل فى أحداثها الرئيسية، بل يبقيها كما هى، فيجعل كليتمنسترا تموت على يد ابنها أورستيس وأورفيلى على يدى ابنها الكميون[٥].

ونظرا لأن هذه الأساطير كانت معروفة مسبقا لدى المشاهدين الإغريق القدماء، ظن البعض أن عمل شاعر المأساة هين يسير، وتعرض شاعر المأساة وفنه لسخرية انتيفانيس، أحد شعراء الملهاة الذى قال:

«شاعر المأساة فنان محظوظ ! فجمهوره يعرف مسبقا القصة التى سيقدمها له، وما عليه إلا أن يذّكره بها ، فلو ذُكر أسم أويديبوس فإن الجمهور سرعان ما يتذكر أباه لايوس وأمه يوكاستا وبناته وأبناءه وما وقع له وما فعله، ولو جاء ذكر الكميون فإن أصغر الأطفال سيصيح: إنه ذاك الذى أصيب بلوثة فذهب عقله وقتل أمه، وبعد دقيقة سيجئ أدراستوس غاضبا ثم لا يلبث أن يرحل ! وعندما لا يعرف هذا الشاعر أن يحل ما عقد من أحداث، فإنه يلجأ، دون أن يجهد نفسه، إلى أسلوب الإله من الآلة ! إنه فعلا فنان محظوظ، فبرغم سهولة عمله فإنه يلقى إعجابا واستحسانا من الجمهور. أما نحن شعراء الملهاة فلا نستطيع أن نكتب بهذا الأسلوب وبتلك البساطة، لأننا نبتدع كل شئ سواء الأحداث أو الشخصيات أو الأسماء!!»[٦].

ولكن برغم أن شاعر المأساة كان يحافظ على دقائق التراث فإن عمله لم يكن يسيراً إلى هذا الحد الذى يظنه البعض، كما أن المشاهد لم يفتقد المتعة الوجدانية والعقلية التى ينشدها شاعر المأساة. فأرسطو يقول، فى كتابه فن الشعر، إن باب الحرية غير مغلق أمام شاعر المأساة، فهو رغم حافظه على دقائق التراث فإنه يقدم فى معالجته المأساوية الأسباب والمبررات المقنعة التى دفعت أورستيس أو الكميون إلى قتل الأم(٧).

معنى هذا أن مهمة شاعر المأساة هى تقديم تفسير جديد ومقنع لأفعال الشخصيات التى طالما عرفها المشاهدون قبلا عن طريق الأساطير. فشاعر المأساة يبذل جهداً إذن فى معالجة الأسطورة، كما أن المشاهد يستمتع وجدانياً وعقلياً بهذه المعالجة الجديدة فينبهر بها وتثير فى نفسه احساسات متباينة.

ولعل أبرز ما يدل على حرية الشاعر فى معالجة الأسطورة قول بلوتارخوس ـ نقلا عن الشاعر سوفوكليس ـ بأن «شعراء المأساة هم خدمة ربه الفن، إنهم أولئك الذين يطرقون فوق السندان، بمطرقة هائلة، المادة الدرامية المستسلمة لهم فى سكون ودعة»(٨).

ولقد طرق أعلام المأساة الإغريقية الثلاثة، إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ـ ولكل منهم أسلوبه وطابعه الخاص ـ إسطورة قتل أورستيس أمه كليمنسترا. وبرغم أنهم أبقوا على هذه الحادثة كما هى ولم يبدلوا فيها، فإنهم صاغوا منها مآس ثلاثا مختلفة وهى حاملات القرابين عند إسخيلوس، وإليكترا عند كل من سوفوكليس ويوربيديس، وقدموا من خلالها الأسباب والمبرارت التى دفعت أورستيس إلى قتل أمه.

فايسخيلوس شاعر دينى عُرف عنه إيمانه الشديد بالآلهة، لذلك يغلب الإتجاه الدينى على القصة فى مأساة إليكترا لديه. فنلاحظ أن أول ما يفعله أورستيس فى بداية الأحداث هو أن يعلن عن عزمه القصاص لأبيه بعون الإله زيوس[٩] ثم يبين أن نبوءة أبوللون تأمره بهذا القصاص وتحذره من معصية هذا الأمر[١٠]. وعندما يواجه، فى ذروة الأحداث، صراعاً نفسياً بين أمر الإله وعاطفته ذ، يغلّب أمر الإله على عاطفته ويقرر قتل أمه. وبرغم أن أورستيس لديه دوافع أخرى للقصاص مثل التعبير عن الولاء للأب، واستعادة الثروة وتحرير أهل أرجوس[١١]، فإنه يعلن فى نهاية المأساة أن نبوءة أبوللون هى دافعه الأعظم إلى قتل أمه[١٢].

وسوفوكليس شاعر ذو نزعة إنسانية، لذلك تغلب الروح الإنسانية على أحداث القصة فى مأساة إليكترا لديه. فعندما يطأ أورستيس أرض وطنه يعلن عن نبوءة أبوللون بالقصاص، ويشير فى الوقت ذاته إلى النواحى الإنسانية التى سيحققها وهى الخلاص من النفى واسترداد الثروة والعرش[١٣]. وتعتبر قصة إليكترا عند سوفوكليس مأساة شخصية ηθικη، إذ تدور أحداثها حول شخصية إليكترا المأساوية وتكشف عن معاناتها الإنسانية على نحو لا يبارى. فأحداث المأساة ترسم معاناة إليكترا الوحدة القاسية فى غيبة شقيقها، وتبين شوقها إلى عودته ليخلّصها من حزنها وشقائها، كما تظهر الأحداث، أيضاً، عناد إليكترا وتمسكها الشديد بموقفها، برغم كل الظروف القاسية التى تحيط بها، وبرغم تهديد أيجيسثوس لها بالسجن ما لم تخضع للأمر الواقع.

ويفسّر سوفوكليس عناد إليكترا ومغالاتها فى التحمل تفسيراً إنسانياً مثالياً عندما يرده إلى رغبتها فى التعبير عن حبها لأبيها مقابلاً

بكراهيتها لقاتليه[١٠] ثم يسبغ الطابع الإنسانى على نهاية الأحداث أيضاً، إذ يهرع أورستيس إلى شقيقته، بعد أن قتل أمه، ليزف إليها بشرى الخلاص من المعاناة والقسوة[١٤]،ثم يقتل أيجيسثوس ليحقق لها الخلاص التام من الشقاء والعبودية.

أما يوربيديس فقد أحدث تغييراً كبيراً في الأسطورة، إذ نقلها من عالمها البطولى إلى الحياة الواقعية. ويظهر هذا الاتجاه الواقعى فى بداية الأحداث. فإليكترا قد أُكرهت على الزواج من فلاح فقير، تعيش معه فى كوخ متواضع، وتؤدى أعمالاً شاقة لم تألفها من قبل[١٥]. ولقد نجح يوربيديس نجاحاً عظيماً فى التعبير عن مقدار الشقاء الذى تعانيه إليكترا عن طريق هذا التصوير الفريد، واتخذه دافعاً إنسانياً لقصاص أورستيس من قاتلى أبيه، فهذا القصاص سوف ينقذ شقيقته من المعاناة.

ومما يلاحظ أن يوربيديس يضفى واقعيته على موقف التردد أيضا، فأورورستيس يخاف ويرتجف من عقاب قتل الأم، فى حين أن إليكترا تشجعه وتدفعه إلى قتلها[١٦] لأنها صاحبة مصلحة حقيقية. ثم تشمل الواقعية نهاية الأحداث، فالابنة تبكى أمها الصريعة بكاء مرا[١٧] ويشعر الأبن بالندم ثم يتعانق الشقيقان قبل أن يفترقا، وتنهمر دموعهما فى موقف الوادع [١٩]، ثم يهيم الابن على وجهه وقد أوشك على الجنون من هول ما فعل.

ومما يُلاحظ أن الشعراء الثلاثة قد أختلفوا فى تصوير الشخصيتين الرئيسيتين، أورستيس وإليكترا، إذ انعكس تباين اتجاهاتهم على رسم هاتين الشخصيتين. فإسخيلوس يصور أورستيس منتقما منفذا للعدالة الإلهية δικηφορος[٢٠] واثقا من مساندة الآلهة له[٢١] وهو حين يتردد فى قتل أمه

يستمد من أمر أبوللون القدرة على التغلب على عواطفه[٢٢]. وعل الرغم من الطابع الدينى الغالب على شخصية أورستيس ، فإن ايسخيلوس قد وظّف موقف التردد توظيفا فنيا رائعا للكشف عن الجانب الإنسانى فى شخصيته. أما دور إليكترا فلا يتجاوز الثلث الأول من المأساة، ولاتشارك شقيقها التخطيط للقصاص، لذا يعد دورها محدودا بالقياس إلى دور أورستيس. ولعل حجم دور أورستيس الكبير يرجع إلى رغبة إسخيلوس فى أن يبيّن أن أورستيس منفذ العدالة الإلهية هو الذى يقوم بالفعل ـ بمفرده ـ دون مشورة أو عون، فهو مدفوع إليه بأمر الإله، وهو وحده المسئول عن فعله.

ويرسم سوفوكليس ـ على النقيض من إسخيلوس ـ دوراً محدوداً لأورستيس، فهو مبعوث الإله أبوللون προς θεων ωρμημενος[٢٣] الذى يحقق العدالة فى ثبات وثقة دون أن يعرف التردد طريقه إليه. وبرغم أن سوفوكليس قد أضفى عليه مسحة إنسانية عندما صوره متعاطفاً مع حزن إليكترا وآلامها، فإنه كان بإمكانه أن يصوره تصويرا إنسانيا كاملاً لو جعله يتردد فى قتل أمه. أما إليكترا فهى الشخصية الرئيسية التى سخّر سوفوكليس أحداث المأساة للتعبير عن حزنها وحرمانها وآلامها وإصرارها على القصاص. وقد صورها سوفوكليس تصويرا إنسانيا يتسم بالمثالية، فهى صاحبة موقف وقضية شخصية تدافع عنها دفاعا مستميتا، إذ تصر على القصاص إصرارا عنيدا، رغم ظروفها القاسية، تعبيرا عن ولائها لأبيها، وتمسكها بالعدالة الإلهية.

أما يوربيديس فقد أعطى إليكترا وأورستيس دورين متساويين تقريباً، وإن اختلفا من حيث القوة أو الضعف، وأضفى عليهما طابعاً إنسانياً واقعياً. إن واقعية أورستيس تظهر فى حاجته إلى التشاور مع شقيقته بشأن خطة

القصاص[٢٤]، وتتجلى إنسانيته فى رغبته فى إنقاذها من الشقاء والمعاناة[٢٥] وفى تردده فى قتل أمه[٢٦]، وإن كانت استجابته لتشجيع إليكترا له دونما اقتناع حقيقى تجعل منه شخصية حائرة غير حازمة، وتخلع عنه ثوب البطولة الذى ظهر به عند إسخيلوس وسوفوكليس. أما إليكترا فجريئة جسورة، فهى تضع بنفسها خطة قتل أمها، وعندما تحين ساعة القصاص لاتتردد بل تدفع مع أورستيس السيف إلى قلب أمها[٢٧]. ومما يُلاحظ ـ كذلك ـ أن إليكترا عند يوربيديس شخصية مسيطرة، فهى تنزع التردد من قلب شقيقها عندما يتراجع عن قتل أمه، وتدفعه إلى ارتكاب هٰذه الجريمة مكرها[٢٨] وبرغم صفتى الخشونة، والسيطرة اللذين أتصفتا بهما إليكترا، فإن شخصيتها لاتخلو من الجانب الأنثوى الرقيق فهى ـ كما يبّين يوربيديس ـ تعرف واجبها كزوجة نحو بيتها وزوجها برغم قسوة هذا الواجب، وبرغم ما يثقل كاهلها من أحزان[٢٩]، وهى تقدر شعور زوجها بالغيرة عليها، عندما يجدها تحادث غريبين، فلا تضجر أو تغضب، بل تدافع عن نفسها فى هدوء حين تخبره أن هذين الغريبين هما رسول أورستيس[٣٠] ولعل هدف يوربيديس من إعطاء كل من أورستيس وإليكترا دورين متساويين تقريبا، برغم اختلافهما من حيث القوة أو الضعف، أن يجعل منهما بطلين مأساويين وإن تفاوتت الدرجة المأساوية عند كليهما.

ولقد انعكس تباين اتجاهات الشعراء الثلاثة، إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس على فكرة مأساة إليكترا عند كل منهم. فإسخيلوس يصور فى مأساته سيادة العدالة الإلهية، ومع ذلك فهو لا يعرض هذه القضية عرضاً مباشراً، بل يجسّدها فى موقف تردد أورستيس فى قتل أمه والذى انتهى بانتصار إيمان أورستيس بالعدالة الإلهية على عاطفته نحو أمه. وبرغم الاتجاه

الدينى الغالب على مسرح إسخيلوس، فإننا نلاحظ أنه يضفى على العدالة التى يصورها فى هذه المأساة مسحة إنسانية، فهى أداة تعبير أورستيس عن ولائه لأبيه، فهى السبيل إلى استرداد عرشه وثروته، والطريق إلى خلاص شقيقته من شقائها.

أما سوفوكليس فإنه وجّه جل أهتمامه إلى تفسير العدالة تفسيراً إنسانياً، فهى الطريق الوحيد إلى إنقاذ إليكترا من الحرمان والشقاء والتعبير عن الولاء للأب، وهى وسيلة أورستيس للخلاص من المنفى وهى السبيل - أيضاً - إلى استعادة الثروة والعرش.

ولما كان يوربيديس شاعراً عقلانيا إنسانيا، فإنه نظر إلى قتل الأم الذى أمر به الإله نظرة فريدة. فبرغم إيمانه بعدالة قتلها، فإن روحه العقلانية تجعله يستنكر أن يكون الإله بهذه القسوة التى تجعله يأمر ابنا بقتل أمه، فيهاجم أبوللون ويحمّله مسؤلية هذه الجريمة. وتدفعه روحه الإنسانية إلى إلقاء اللوم على أورستيس لأنه أنقاد وراء نبوءة أبوللون واستسلم أيضا لرغبة شقيقته الملحة فى قتل الأم فتحمل وزر تلك الجريمة الشنعاء. وعلى ذلك فهو لايدين الآلهة فقط أو يلقى اللوم على أورسيتس فحسب، وإنما يدين الإله وأورستيس معا.

ومن الجدير بالذكر أن منظر مأساة إليكترا يختلف عند الشعراء الثلاثة، فهو مقبرة أجاممنون عند إسخيلوس، وقصره عند سوفوكليس، وتنفرد مأساة إليكترا عند يوربيديس بتصوير منظر مفرط فى الواقعية، إذ تقع أحداثها أما كوخ ريفى فقير تعيش فيه الأميرة إليكترا مع زوجها الفلاح المكافح، ويمكن القول أن منظر القبر فى مأساة حاملات القرابين لإسخيلوس يرتبط بأحداثها ارتباطا وثيقا، إذ يوّحد المنتقمين ويشهد بجريمة كليتمنسترا، ويثير الرعب

والفزع فى قلب قاتليه. ويرتبط منظر مأساة إليكترا بأحداثها - كذلك - فهو يصور أورستيس أمام القصر يخطط للقصاص فى ثبات وثقة ودون أن يقع فريسة الصراع أو التردد. ولقد أظهر سوفوكليس براعة فائقة فى تصوير هذا المشهد فى الصباح الباكر، لأنه ألمح بذلك إلى النهاية السعيدة للأحداث، وإلى سيادة العدالة التى أمر بها أبوللون. أما منظر مأساة إليكترا عند يوربيديس فيُعد دليلاً واقعياً على عذاب إليكترا وتفسيراً مقنعاً لإصرارها العنيد على القصاص.

ويختلف موضع قتل الأم من الأحداث عند الشعراء الثلاثة، فهو يقع بعد قتل آيجيسثوس عند إسخيلوس ويوربيديس، فى حين يقع قبل قتل آيجيسثوس عند سوفوكليس. ولقد استطاع إسخيلوس عن طريق قتل الأم أن يشد انتباه المشاهدين باستخدام عنصرى التشويق والترقب، إلى الموقف الدرامى فى المأساة، وهو قتل الأم، فهو كما يقول الناقد «ويتمان» القضية الأساسية التى شغلت إسخيلوس[٣١]، ومن هنا فإن إسخيلوس يجذب أنتباه المشاهد، فنياً، إلى تلك القضية. ولعل ما يدلل على أهمية قضية قتل الأم أن إسخيلوس قد أنهى أحداث المأساة بمطاردة ربات الانتقام لأورستيس[٣٢] ويستمر هذا المنظر كبداية للمنظر الأول فى الخيرات[٣٣]. ونضيف أن أهمية مشكلة قتل الأم جعلت إسخيلوس يبنى كل أحداث «الخيرات» من أجل مناقشة هذه الجريمة، ولقد أسفرت أحداث «الخيرات» عن براءة أورستيس، وإقرار العدالة، أما تبكير أورستيس بقتل الأم فربما كان الدافع إليه - كما يقول الناقد أدمز - هو رغبة أورستيس فى أن ينتقم أولاً ممن تسبب فى شقاء شقيقته، كما أراد أن يسرع بإنقاذها من عبودية الأم[٣٤]. ويبدو أن آدمز قد أقام رأيه استناداً إلى قول أورستيس لإليكترا بعد أن قتل أمه: «لاتخافى من أن تهينك وقاحة أمك بعد الآن»[٣٥].

أما يوربيديس فقد رمى - من وراء تأجيل قتل الأم - إلى تحقيق نفس هدف إسخيلوس، وهو إبرز هذا الموقف الذى تناقشه مأساته.

نستخلص مما تقدم أن شعراء المأساة الإغريقبة الثلاثة، إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس قد صاغوا ثلاث مآس مختلفة من موقف أسطورى واحد، مما يُعد دليلاً حياً على صدق قول أرسطو بأن باب الحرية غير مغلق أمام شاعر المأساة، فهو رغم حفاظه على دقائق التراث يستطيع أن يقدم تفسيراً جديداً ورؤية ذاتية لأفعال الشخصيات التى طالما عرفها المشاهدون قبلاً عن طريق الأساطير. وعلى ذلك فإن حرية الشاعر تتجلى فى معالجته الدرامية الجديدة، وبفضل هذه المعالجة يستمتع المشاهد وجدانياً وعقلياً وينبهر بها وتُثار فى نفسه إحساسات متباينة.

الفصل الثالث

تصوير الآلهة فى الأدب اليونانى والرومانى

زيوس فى مأساة
بروميثيوس فى الأغلال لإسخيلوس

كتب اسخيلوس مسرحية الضارعات **Suppliants** قبل مسرحية بروميثيوس مغلولاً **Prometheus Vinctus**، وفيها يقول «ياليت زيوس يكشف للناس خطته كما وضعها، ولكن زيوس ينسج خيوط هذه الخطة فى الظلام، وسوف تتوهج بوضوح عبر الظلام، ولكن الإنسان من خلال خوفه الغامض سوف يبحث عبثاً كي يتعرف عليها»[٣٦]. ولايلبث اسخيلوس أن يكتب مسرحية «بروميثيوس» ليشرح للناس كيف أن عدالة زيوس «تتوهج فى وضوح كامل» من خلال غموض الأسطورة. وتتلخص قصة «بروميثيوس» بطل هذه المسرحية، فى أنه قدم للبشر النار وعلمهم الفنون والحرف، فنقلهم من البدائية، ووضعهم على طريق المدنية[٣٧]. ولقد خالف بذلك أمر زيوس، الذى يعاقبه على ما ارتكبه من خطأ، فيأمر «هيفايستوس» بأن يقيده بالسلاسل، ويضع عليه رقيبين عنيدين هما العنف **κρατος** والقوة **βια**، ولقد ظل بروميثيوس صامتاً، لاينطق بكلمة فى حضرة معذبية ، حتى جاء الوقت الذى انفجر فيه يعترف بطغيان زيوس.

ومنذ ظهور بروميثيوس فى مقدمة المسرحية **Prologue** مقيداً بالسلاسل، ومثبتاً بواسطة مسامير إلى صخرة، يظل البطل على هذا النحو حتى وصول هرميس دون أن يتغير الوضع. وعلى الرغم من صيحات بروميثيوس وهو يجأر بالشكوى من آلامه، إلا أن إسخيلوس لايتركه فى موضع الضعف بل يعطيه سلاحاً، هذا السلاح سر علمته له أمه ، ويتعلق بسلامة زيوس، ولن يكشف عنه بروميثيوس إلا في مقابل أن يطلق زيوس

سراحه[٣٨]. أما زيوس فلا يكف عن التلويح بصواعقه كلما سمع تهديدات بروميثيوس ضد سلطانه.

هناك نقطة نود أن نشير إليها بعد أن تحدثنا عن عرض المسرحية، ألا وهى تأثير هذا العرض على المشاهدين. توجد، ولاشك، صعوبة حول إيجاد مبرر لسلوك زيوس الفظ، ولقسوة العقوبة التي يوقعها على بروميثيوس، لأن هذا الأخير قدم خدمة للبشر. ولايواجه دارس الديانة الإغريقية صعوبة تفوق ما يواجهه في مسرحية بروميثيوس مغلولاً. والغالب أنه كانت هناك ظروف تحيط بإسخيلوس وهو يكتب هذه المسرحية. بيد أن هذه الأسطورة، أسطورة سرقة النار كانت موجودة ضمن التراث الشعبى الإغريقي، وتحدث عنها Hesiodos، ومن ثمّ يجب ألا نعتقد بأن عرض هذه المسرحية كان يصدم شعور الشعب الأثيني. لقد كانت العقيدة الشعبية هي أن الآلهة، بالرغم من تفوقهم على البشر فى قوتهم وسلطانهم، تحكمهم نفس العواطف والأهواء، وعلى ذلك فإن صورة زيوس الطاغية القوى وهو يحطم كل مقاومة لإرادته، كانت نادراً ما تمس ضمير المشاهدين الأثينيين الديني.

ولكن مثل هذه الأسطورة كانت مصدر قلق بالنسبة لفكر إسخيلوس فقد كان إسخيلوس يشعر بإن ثقته فى زيوس، سيد وراعى هذا الكون، مهددة. إذ كيف يوائم بين هذا المفهوم عن زيوس الذى يصوره فى مسرحياته الأخرى كتجسيد للعدالة الكاملة، وبين مفهوم هذه الأسطورة عن زيوس؟ زيوس الذى يظهر فى هذه المسرحية مختلفاً عن زيوس فى مسرحيات إسخيلوس الأخرى. ولم يحاول الشاعر أن يتجنب أية صعوبات قد تنجم عن الموضوع الذى قرر أن يواجهه، كتب مسرحيته كلها ضد زيوس، ولو أن هذا القول يستحق بعض التحفظات التى ستظهر فيما بعد.

تصور المسرحية ـ إذن ـ صراعا بين طرفين هما زيوس وبرومثيوس. وأما عن زيوس، فمن الواضح أن المسرحية قد كتبت ضده. ومن الملاحظ أن إسخيلوس حينما يتحدث فى هذه المسرحية عن زيوس، فإنه يربط بين حكمه والطغيان. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن إسخيلوس يصف زيوس عكس ذلك تماما فى بعض مسرحياته الأخرى مثل «حاملات القرابين» التى يقول فيها أن «كل الأقدار تنفذ أهداف العدالة بعون زيوس»[٣٩]، وأن «العدالة هى ابنة زيوس العذراء»[٤٠]، ويقول فى الضارعات Suppliants «يجعل زيوس الميزان يميل إلى أحد الجانبين، فينزل السوء بالشرير، ويبعث بالخير إلى العادل»[٤١]. وبناء عليه، فإن وصف زيوس بالطغيان فى مسرحية برومثيوس فى الأغلال، أمر يبعث على الدهشة، ويثير تساؤلا يحتاج إلى إجابة. هل كان إسخيلوس يفكر فى إلهين يحملان اسم زيوس، أحدهما زيوس الديانة الإغريقية ذات الآلهة المتعددة، وثانيهما زيوس القادر على كل شئ ويؤمن به؟ أم أنه كان يتعرض لتنفيذ العدالة من وجهة نظر حرفية القانون والإنصاف والرحمة؟ أم أنه كان يرى أن الخبرة والزمن كفيلان بصقل زيوس كى يتحول من حاكم حديث عهد بالسلطان إلى خبير محنك يعالج الأمور بحكمة ونزاهة؟ كل هذه الأسئلة وما شابهها قابل للإجابة بالإثبات والنفى، ولكن من المؤكد أنه كان يكتب مسرحية ملائمة لمفهوم العصر وأحداثه.

إن من يهاجم الطغيان، لابد وأنه، بطبيعة الحال، يناصر الديمقراطية. والذين يرون أن إستخيلوس يهاجم فى هذه المسرحية زيوس باعتباره طاغية، يعتقدون أن إسخيلوس كان ديمقراطياً معتدلاً. وربما أن الشاعر قد اتخذ جانب الحركة الديمقراطية التى سادت أثينا أثناء وفى أعقاب الحرب الفارسية، تلك الحركة التى أرادت أن تتجنب خطر جنوح بعض الأرستقراطيين ذوى النفوذ من أن يمارسوا

نوعاً من الطغيان بمعناه السيئ كما خبروه مع «هيبياس». وإذا تجولنا فى تاريخ «هيرودوت»، وعلى الأخص الكتابين الخامس والسادس، لوجدنا أوصافاً كثيرة للطغاة، فالطاغية غالباً شخص لايلتزم بالمسؤلية، مغرم بالتفاخر، يشك فى أفضل المواطنين، وفوق كل ذلك قاس عنيف يهتك الأعراض.

وتتردد فى مسرحية «بروميثيوس مغلولاً» أوصاف ينعت بها إسخيلوس زيوس. إن قلب زيوس لايلين (البيت ٣٤)، وليس هناك من حر سوى زيوس (البيت ٥٠)، كما أنه ليس هناك حكيم يبلغ ذكاءه (البيت ٦٢)، وهو قاس لايرحم (البيت ٧٧)، يتسلط دون وجه حق (البيت ١٥٥). كما أنه لايثق بالأصدقاء، وهو أيضا لا يخضع لقانون، ولايعترف إلا بقوانينه هو. إنه قاس ويهيمن على سلطان العدل. يحكم زيوس كملك لا يرحم، دون أن يهتم بالعدل. وكل هذه الأوصاف تخلق لدى المشاهدين انطباعا بأن زيوس طاغية، خاصة وأنها تتكرر فى أكثر من موضع فى المسرحية[٤٢]

وبعد أن تتراكم هذه الإشارات والتسميات التى تدفع زيوس بأن يتعامل مع بروميثيوس معاملة تتسم بالطغيان، تظهر «إيو» لتشيع مزيدا من الاشمئزاز نحو زيوس. وبالرغم من أن قصة «إيو» لاتبدو ذات علاقة قوية مع قصة «بروميثيوس»، إلا أنها تعطينا الانطباع بما يقاسيه ضحايا زيوس. فبعد أن التهب قلب زيوس غراما بإيو، اشتعلت الغيرة فى قلب زوجته هيرا، وأقامت «آرجوس» Argos، ذلك الحيوان الأسطورى متعدد العيون رقيبا على «إيو»، حتى يمنع اتصال زوجها زيوس بها، بل أنها حولتها إلى بقرة، وجعلت ذبابة تطاردها بلدغاتها أينما ذهبت، فتندفع «إيو» هنا وهناك بسبب الآلام التى تسببها لها الحشرة التى تطاردها، وعلى ذلك يمكن القول أن كلا من بروميثيوس

وإيو ضحية لكراهية زيوس، فإن إيو ضحية لغرامياته، وهي تقاسي من جراء ذلك معاناة لاتستحقها، مما يثير الغضب والاشمئزاز من زيوس.

ونعود فنتساءل، هل كان سلوك زيوس سلوك طاغية بطبيعته، أم أنه كان يتصرف تصرفاً نابعاً من مواقف معينه؟ هناك أكثر من إشارة إلى صراع جرئ بين زيوس وقوى مختلفة. ومن بين ما جرى من صراعات في بداية حكمه، تلك المتاعب التي أثارها التيتانس Titans ومحاولاتهم الاستيلاء على السلطة بالقوة[٤٣]. لقد كانت الوسيلة الوحيدة التي يعترف بها التيتانس هي القوة، فتلك - على ما يبدو - كانت سمة العصر المشار إليه. وكانت أمام زيوس مهام ضخمة عندما اعتلى عرشه حديثا. فما أن تبوأ عرشه حتى خصص لكل من الآلهة حقوقهم، ومجالات اختصاصاتهم ونفوذهم[٤٤]. لقد كان زيوس حديث عهد بالحكم[٤٥]، فهو زعيم الآلهة الجديد[٤٦]، كان زيوس - إذن - لا يزال يعيد ترتيب شئون ملكه وينظمها، ويحدد المهام لكل إله. وفي هذه الظروف يتطلب الأمر نوعا من الحسم والحزم. وعندما يقوم زيوس بتوزيع الاختصاصات والحقوق، ويحدد طبيعتها، فإنه من الطبيعي والمعقول ألا يكون قد قام بذلك عبثا أو دون حكمة، وهو سيد الآلهة. والأمر الذي لاشك فيه أنه كان يريد نوعا من النظام لهذا الكون.

إذن كان هذا موقف زيوس، فماذا كان الأمر بالنسبة إلى بروميثيوس؟ من الطبيعي أن يكون الثائر على الطغيان هو شخص يهدف إلى الحرية. كانت هذه المسرحية - إذن - نوعا من دراما الثورة والتمرد على تفرد زيوس بكل السلطات العليا، ولذلك يمكن اعتبار بروميثيوس زعيم هذه الثورة الذي ترتكز عليه آمال عدد كبير من المخلوقات.

ومادام هناك صراع بين بروميثيوس وزيوس، فلابد أن تكون هناك قضية أحد طرفيها ظالم والآخر مظلوم. وفي هذه المسرحية يتجسد موضوع البحث عن العدل بوضوح. هذا زيوس قد تطرف في استغلاله للنظام واعتبر نفسه قانوناً في ذاته، وهذا هو بروميثيوس قد تطرف وخرج عن هذا النظام. ولكي يصل كل من زيوس وبروميثوس إلى مفهوم العدالة السائد في القرن الخامس، كان عليهما أن يجربا ويتعلما، وهذا هو هدف المسرحية الأساسي. كان على زيوس ألا يتطرف في حكمه، وكان على بروميثيوس ألا يتخطى حدوده. والواضح أن الشاعر كان يهدف إلى القول بأن بطلي المسرحية قد سلكا ماسلكا من دروب وأساليب نتيجة نقص في التعلم والتجربة[٤٧].

ونستخلص من هذا الصراع الذى يجرى فى هذه المسرحية بكل تجاوزاته، أن هناك نوعاً من الفوضى، يرجع إلى حداثة هذا النظام. وحداثة هذا النظام تعنى بالتالى أن المهيمن عليه كان حديث العهد بالحكم وتنقصه الحكمة والخبرة. ومن ثمّ كان لابد أن يخطئ هذا المهيمن، ويخضع لتجربة الخطأ والصواب، ثم يتعلم من هذا كله. وبمعنى آخر كانت مسرحية «بروميثيوس مغلولاً» تدل على شاعر منغمس بكل عواطفه فى الأحداث المعاصرة، ومهتم بكل إحساساته بطبيعة القوى التى تنظم العالم. لقد كان هدفه هو أن يفحص خلافة الآلهة سادة العالم على أنها نفس عملية تطور المدينة الدولة. ولما كان يعيش فى العصر الذى عاش فيه، فقد كان فى مقدوره أن يرى العملية على أنها نمو مطرد للنظام. وهكذا فقد كانت هذه الأسطورة التى عالجها إسخيلوس فى مسرحية «بروميثيوس مغلولاً» لازمة لكى يمكن أن يحكى - من خلالها - قصة المعاناة القائمة على التجربة والخطأ والصواب، وصولاً إلى مفهوم النظام والعدالة.

ويحفظ لنا الشعر السكندرى صورة يقدمها الشاعر «كاليماخوس» فى عام ٢٨٠ق.م للرب زيوس، وذلك فى نشيده المعروف باسم «نشيد زيوس»، والذى كتبه بغرض تمجيد «فيلادلفوس»، وتصوير ظروف ارتقائه للعرش. فلقد كانت أشارته (البيت ٥٦، ومايليه) إلى تفوق زيوس على أشقائه لما يتمتع به من كفاءة، وإلى استحقاقه العرش، رغم استنكار أشقائه (البيت ٥٨، ومايليه) لما يمتاز به من سجايا الملك، وكذلك رفض كاليماخوس فكرة أن يكون قد جرى انتخاب أو تصويت أو قرعة لاحتلال مكان الصدارة بين الآلهة (الأبيات ٥٩ - ٦٦)، ذلك لأن التصويت أو القرعة لا يحدثان إلا إذا كان الطوفان متساويان، فى حين أن زيوس يفوق الجميع منذ البداية، كل هذه الإشارات والتلميحات يقصد بها الشاعر الأحداث التى أحاطت تولى فيلادلفوس مقاليد الحكم[٤٨]. ولنستمع إلى «كاليماخوس» وهو يقول فى جزء من هذا النشيد: (البيت ٧٨ - ٩٦).

«أن زيوس يوّلى الملوك، وما من شئ أقدس من ملوك زيوس، فلقد أصطفيتهم على ملكوتك حكاماً، ومنحتهم مدناً يرعونها. واتخذت أعالى الأماكن فوق المدن مجلساً تراقب من يسوس منهم شعبه بأحكام ظالمة ومن يرعاهم بالعدل. لقد وهبتهم جميعاً فيضاً من نعمائك ورضائك، ولكنك لم تسو فيما بينهم. وإن مليكنا لبرهان واضح على ذلك، فلقد فاق الجميع. يا أسمى أبناء «كرونوس»، ياواهب النعم، من ذا الذى فى مقدوره أن يتغنى بإعجازاتك؟ سلاماً ياسيدى وسلاماً مرة أخرى[٤٩].

أثينا
فى الملحمة والشعر المسرحى والغنائى

شغلت الربة أثينا حيزا ملحوظا من الإنتاج الأدبى اليونانى فى أشكاله المختلفة، من ملحمة ودراما وشعر غنائي. ولعل أبرز صفات الربة أثينا أنها ربة الحكمة، وعلى ذلك فإن ملامحها خالية من الأنوثة، بل أن الفنان دأب على أن يضفى على هيئتها ملامح الرجل **androgynous** باعتبار أن الحكمة - فى نظر القدماء - هى خاصية من خصائص الرجل لا المرأة. إلى جانب أن صفة الحكمة المميزة للربة أثينا، فإنها تتصف بأنها الربة المحاربة المسلحة بالدرع والسهم والخوذة لتقوم على حماية المدينة، وذلك سبب آخر لإضفاء ملامح الرجل على هيئتها. ولما كانت أثينا ربة محاربة، فإنها تسهر على رعاية وحماية المحاربين والأبطال.

ولقد صورت ملحمة «الأوديسيا» وقوف أثينا إلى جانب أوديسيوس فى محنة عودته إلى موطنه «إيثاكا» بعد حرب طروادة، وتصدت لشقيقها «بوسيدون» الذى كان يعرّض أوديسيوس للأهوال لمدة عشر سنوات قضاها فى صراع مع البحر حتى مكّنته أثينا، فى نهاية الأمر، من العودة إلى موطنه وأسرته سالماً ولعل مؤزارة أثينا لأوديسيوس ترجع إلى سببين أساسيين، أولهما كونها ربة محاربة ترعى وتحمى الأبطال المحاربين، وثانيهما هو إعجابها بصفة أصيلة فى أوديسيوس تتفق مع طبيعتها، وهى صفة الحكمة والدهاء.

ولنستمع إلى بعض أبيات ملحمة الأوديسيا التى تنقل إلينا موقف أثينا من أوديسيوس، وإلحاحها على أبيها زيوس أن يقف بجوارها ضد بوسيدون

حتى استجاب زيوس فى نهاية الأمر إلى رغبة ابنته أثينا. تقول أثينا لأبيها زيوس: «أما أوديسيوس الحكيم، فقلبي ينفطر من أجله، ذلك الرجل الذى عانى طويلاً بعيدا عن أصدقائه فى جزيرة يحوطها البحر، حيث تقع فى منتصف البحر»، فيرد عليها زيوس قائلا:

«كيف أنسى أوديسيوس شبيه الإله
الذى يمثل الحكمة بالنسبة للبشر، والذى قدم ذبائح
للآلهة الخالدين الذين يسيطرون على السماء الفسيحة،
إلا أن بوسيدون العنيد الذى يحيط بالأرض
غاضب دائما بسبب الكوكلوبس شبيه الإله الذى أعمى أوديسيوس عينه.
ومن هنا فإن بوسيدون مزلزل الأرض
لا يفكر فى قتل أوديسيوس، وإنما يعمل على تشريده عن مسقط رأسه،
والآن هلم بنا نفكر جميعا
فى أمر عودته إن شئت، وعندئذ فإن بوسيدون سيتخلى
عن غضبه نحوه. فهو لن يستطيع فى مواجهة جميع
الآلهة الخالدين، ودون رغبتهم أن يصارع بمفرده».

عندئذ تجيبه الربة أثينا قائلة:

«أبانا، يا ابن كرونوس، يا أسمى من بيدهم الملك،
إن كان يروق الآن حقاً للآلهة المباركة
أن يعود أوديسيوس الحكيم إلى موطنه،
حينئذ، هيا نستعجل الرسول هرميس
(ليذهب) إلى جزيرة أوجوجيا بأقصى سرعة،

ويعلن للحورية ذات الشعر الفاتن الرأى السديد،
وهو أن يعود أوديسيوس الثابت الفؤاد إلى موطنه»[٥٠].

ولما كانت الربة أثينا ربة محاربة، تسهر على حماية المحاربين والأبطال،فإن هوميروس صورها فى ملحمة الأوديسيا تتخفى، أكثر من مرة، فى هيئة رجل حتى يسهل عليها القيام بدورها فى مساعدة أوديسيوس وأسرته. ولدينا فى أوديسية هوميروس أكثر من صورة للربة المتخفية فى زى رجل. ها هى تظهر لتليماخوس ابن أوديسيوس فى هيئة تاجر يجوب البحار أسمه «مينتيس»، لتطمئن الابن على أبيه، وتعطيه الأمل فى عودته، فتقول على لسان«مينتيس»:

«ها أنا ذا قد أتيت الآن، يقولون حقاً أن أباك كان بين القوم
بيد أن الآلهة تحول دون عودته،
فإن أوديسيوس الشهير لم يهلك على سطح الأرض
وإنما مايزال حياً محتجزاً فى البحر الفسيح
فى جزيرة يحوطها البحر، لدى رجال قساة
متوحشون، حيث يحتجزونه دون رضاه.
بيد أننى سأتنبأ لك، ففى قلبى
وضع الآلهة النبوءة، وأظن أن ذلك سيتحقق
وما أنا بعراف أو صاحب معرفة يقينية بالنذر،
إن أباك لن يغيب طويلا عن الوطن العزيز،
حتى لو قيدوه بالأصفاد،
سيتدبر أمره حتى يعود مادام أنه كثير الحيل»[٥١].

وفى إحدى المواقف الصعبة التى يواجهها أوديسيوس فى عودته، تتنكر الربة أثينا فى هيئة صديقه «منتور» Mentor، فينطلى الأمر على أوديسيوس وتتهلل أساريره عند رؤية صديقه المزعوم، وبعد أن يحييه، يبادره قائلاً:

«دافع عنى ياصديقى«منتور» تذكر صديقك الحميم،
صديقك الذى طالما كان عزيزاً لديك، تذكر أيام صبانا».

ونقدم من الإلياذة مثالا آخر على وقوف أثينا الربة المحاربة إلى جانب الأبطال، وحرصها على تمسكهم بفضيلة الحكمة وضبط النفس. فعندما يملأ الغضب قلب أخيل تجاه أجاممنون، ويوشك ان يستل سيفه ليطعنه به، تظهر الربة أثينا لتحول بينه وبين ذلك، وتحذره من التمادى فى غضبه قائلة:

«لقد هبطت من السماء لأضع حداً لغضبك،
فإن أطعتنى، كف عن النزاع
ولا تستل سيفك»[٥٢].

وإذا نظرنا إلى تصوير «أثينا» فى الدراما اليونانية، نجد أن صفة الذكاء والحكمة هى الصفة المحورية التى تطل علينا. ففى ماسأة «الخيرات» Eumenides يتغير المشهد من «دلفى» إلى «أثينا» حيث يلجأ أورستيس إلى الربة مستجيرا من مطاردة ربات الانتقام اللائى يبغين سفك دمه انتقاما لقتل أمه، فإذا بربات الانتقام يلحقن به. وعلى ذلك يحتاج الموقف إلى تدخل الربة على الفور. ومما يسترعى انتباهنا، أن الربة تقوم بدور حاسم بين الأطراف المتصارعة، ربات الانتقام من جانب، وأورستيس من جانب آخر، وتعالج الموقف باتزان لا نظير له إلى أن تنجح - بحكمتها الراجحة - فى التوصل

إلى الأسلوب الأمثل للفصل بين الطرفين المتنازعين، ألا وهو عرض قضيتهما على القضاء. وفي ذلك تقول الربة أثينا:

«إنه أمر في غاية الخطورة، أن يحاول
إنسان بمفرده إصدار حكم في قضايا قتل، ليس ذلك من
العدل، حتى إن فعلت ذلك بنفسي،
وبناء عليه سوف أقوم بتعيين قضاة للفصل
في قضايا القصاص، وسوف تختص هذه المحكمة
بهذا النوع من الجرائم من الآن فصاعدا»[٥٣].

ولعل إسخيلوس قد قدم لنا قصة «الخيرات» بكل تفاصيلها في ذلك الوقت حتى يستلفت الأنظار إلى حدث هام وقع في عصره، وهو إقامة محكمة «الأريوباجوس» Areopagus ليصبح من اختصاصاتها الفصل في جرائم القصاص. وربما جاز لنا القول أنه يستهدف من الإشارة إلى قيام أثينا بإنشاء هذه المحكمة إلى إضفاء صفة القدسية عليها.

ويمكن القول أن الكلمة أو القدرة على الإقناع تلعب دوراً لا يستهان به في ثلاثية «الأورستيا»، وتربط حلقاتها الثلاثة برباط عضوي متين، فعن طريق الكلمة أو القدرة على الإقناع، توقع «كليتمنسترا» بزوجها في الشرك. وبسلاح الكلمة، «أورستيس» ينفذ خطة القصاص منها. ثم تتوج أثينا، ربة الحكمة والإقناع أو ضبط النفس، ثلاثية الأورستيا، حينما تستخدم حكمتها سلاحاً في إقناع ربات الانتقام بالكف عن مطاردة أورستيس، ومحاولة إيقاع القصاص عليه، وتنصحهن بالاحتكام إلى المحكمة.

ويمكن القول أن الدور الذى تلعبه أثينا ربة الحكمة فى نهاية الثلاثية يهدف إلى التأكيد على أهمية وخطورة الكلمة. إن إساءة استخدام الكلمة يؤدى إلى الفوضى، ويقوّض أركان السلام الاجتماعى، أما الكلمة الحكيمة الهادئة المتزنة فلها تأثيرها البالغ فى القضاء على البغضاء والتشاحن الذى يهدد الاستقرار الاجتماعى. وهكذا، فإن الربة أثينا التى تحمل مدينة أثينا اسمها، توجه كل حكمتها من أجل تحقيق صالح المدينة الذى يتمثل فى الاستقرار الاجتماعى وسيادة العدالة.

وفى حقيقة الأمر، إن أثينا فى نظر إسخيلوس وغيره ممن يعالجون موضوع الديموقراطية فى عمل مسرحى، كانت أعظم من أبوللو. إنها الصورة المقدسة لمبادئهم، الشجاعة فى الحرب التى مكنتهم من هزيمة الفرس، المهارة والذكاء الذى جعل مدينتهم أبرز مدن اليونان وأعظمها، والاعتدال وضبط النفس **Sophrosyne**، وهو أعز آمال وطموحات الطبقة المتوسطة، بعد تجربتها المريرة مع الطغاة المستبدين. إنها ـ فوق كل شئ ـ تتحلى بهبة هدوء النفس والقدرة على الإقناع اللذان يساعدان على إقامة حياة اجتماعية سليمة، وحضارة إنسانية متميزة. ولقد عبر الخطيب «إيسوكراتيس» **Isokrates** عن هذه الحقيقة أحسن تعبير حينما قال:

«إن قوة الإقناع هى التى جعلت البشر يختلفون عن الحيوانات، هى التى شيدت المدن، وسنت القوانين، وقادت إلى المعارف والفنون».

ولدينا عمل مسرحى آخر تشارك فى أحداثه الربة أثينا، ويستهدف ـ بصفة أساسية ـ الإشادة بالحكمة ورجاحة العقل، وهو مأساة «آجاكس» لسوفوكليس. وتعد الربة أثينا هى الشخصية الإلهية الوحيدة التى تظهر على

مسرح الأحداث عند سوفوكليس إذا استثنينا «هيراكليس» الذى يظهر فى نهاية مأساة «فيلوكتيتيس»، بوصفه نصف إله، وليس إلها على شاكلة آلهة الأوليمبوس.

وفى مأساة «آجاكس» يعرض أمامنا سوفوكليس عاقبة التهور والاندفاع الفادحة، إذ قام «آجاكس» حينما استولت عليه نوبة غضب جنونية بقتل قطيع من الأغنام، ظنا منه أنه يقتل أعداءه من القادة الإغريق، وعلى رأسهم «أوديسيوس»، ذلك لأنهم لم يمنحوه أسلحة أخيليوس التى يشعر بأحقيته بها. وعندما يفيق آجاكس من جنونه، يشعر بالحرج وجرح الكرامة أمام القادة الإغريق، فيقرر الانتحار. ومن ناحية أخر يقف القادة الإغريق، ما خلا أوديسيوس، موقفا بعيدا عن الاعتدال إزاء دفن جسد «آجاكس»، إذ يرفضون ذلك فى إصرار يتصدى له أوديسيوس، الذى يؤمن بربة الحكمة إيمانا منقطع النظير(٥٤)، ويُعد تجسيدا للحكمة ورجاحة العقل فى هذه المأساة. ولعل حكمته تتمثل فى محاولته إقناع القادة، وعلى رأسهم أجاممنون بالسماح بدفن آجاكس من باب الشفقة عليه، يقول آجاكس:

«وبالرغم من ذلك فإننى أشفق عليه
ذلك البائس، بالرغم من أنه عدو،
لأنه صار رفيقا خاضعا للشقاء المميت.
ولست أفكر فى أمرى أقل مما أفكر فى أمره،
إذ أننى أرى أننا نحن البشر لسنا شيئا سوى
أطياف أوخيال هزيل»(٥٥).

إن آجاكس لم يكن صديق φιλος أوديسيوس، بل كان عدواً بغيضاً εχθρος، ومع ذلك فقد صار بعد مصرعه الأليم موضع إشفاق أوديسيوس ورحمته حتى أنه تصدى لقرار حظر دفنه، ودفع الجميع ـ بحكمته ـ إلى التخلى عن ذلك القرار. ومن الجدير بالذكر أن الحب φιλια والكراهية εχθρα كانا شائعين في المجتمع اليونانى، وأنهما كانا يورّثان من جيل إلى جيل مما يهدد الاستقرار والسلام الاجتماعى. وعلى ذلك، فإن حكمة أوديسيوس المستلهَمة من الربة أثينا، هى التى تدفعه إلى التسامح والتخلى عن الكراهية القديمة تجاه عدوه آجاكس، وكأنه يدعو الجمهور اليونانى إلى العيش فى سلام ووئام بعيداً عن التشاحن والبغضاء، وتحقيقاً للسلام الاجتماعى.

ويحفظ لنا الشعر السكندرى صورة يقدمها الشاعر السكندرى «كاليماخوس» للربة «أثينا بالاس». ويمكن القول أن «كاليماخوس» قد كتب هذا النشيد تحية إلى أثينا المحاربة التى كانت عبادتها فى العصر السكندرى (العصر الهلينستى) جزءً من ديانة بلده. واختار هذه الطقس الذى كانت «آرجوس» مهده الأصلى. وبيان هذا الطقس فى آرجوس أنه كان من عادة النساء هناك أن يحملن تمثال الربة ودرع «ديوميديس» Diomedes إلى نهر «إيناخوس» Inachus حيث يغسلنه. أما التمثال فهو «البلاديوم» Palladium، الذى حمله أوديسيوس وديوميديس من طروادة، ثم أحضره ديوميديس إلى آرجوس[٥٦]. ولنستمع إلى جزء من هذا النشيد الذى يشير إلى بعض الصفات المعروفة عن الربة أثينا، وهى روحها القتالية ومظهرها الرجولى:

«إن الربة أثينا لا تغسل ذراعيها الضخمتين ابداً قبل أن تزيل الغبار عن خواصر خيولها... هيا يا بنات «آخايا»، يارفيقات الحمام، ولا تجلبن معكن

عطورا، فالربة أثينا لا تحب ذلك، ولا تحضرن مرآة فما تطلعت ربتنا العظيمة إلى وجهها في مرآة من قبل، ولكن أفروديتي تحرص على ذلك لتغير خصلة شعرها كثيراً، ثم تعود فتغيرها مرة ومرات أخرى. اما باللاس فتدلك نفسها بدهان بسيط من نتاج شجرتها هي، شجرة الزيتون، دهان الرجال الذى يدلك به «كاستور» و«هرقل» جسديهما. هيا أنظرى يا أثينا، يا غازية المدن، يا ذات الخوذة الذهبية، يامن تجد متعتها في صهيل الخيول وجلبة الدروع. ها هي أثينا تظهر الآن حقاً... هيا نستقبلها بتحية قدسية... سلاماً عليك ياربتي، ولتكن آرجوس في رعايتك، سلام عليك كلما خرجت تسوقين خيلك، وسلاماً عليك عندما تعودين بها إلى بيتك فرحة مسرورة، ولتحفظي أرض الدانائنيين جميعا»[٥٧].

أفرودتيى وآرتميس فى مأساة هيبوليتوس ليوربيديس

أفروديتـي وآرتمـيس ربتـان علـى طرفـي نقـيض، فـالأولى ربـة الحـب والجمال والشهوة، والثانية ربة الصيد والزهد والعفة. هذا التناقض الحاد بـين صـفات السربتين، يمكـن أن تمـدنا الحيـاة الإنسـانية بنمـاذج منـه تتمثـل فـى شخصيات تفضل هذا الجانب على غيره، بل من الجائز أن يثور هـذا التنـاقض داخل النفس الإنسانية الواحدة فى صراعها بين الرغبة الغريزية وبين ضـرورة الحفاظ على العفـة والعذريـة، وهـو صـراع يواجهـه الإنسـان فـى كـل زمـان ومكان.

هذا الصراع هو مادة الدراما فى مأساة هيبوليتوس ليوربيديس، وطرفاه الإنسـانيان همـا فايـدرا وهيبوليتـوس ويقابلـهما، بصـورة موازيـة الربتـان أفروديتي وأرتميس. ولقد استمد يوربيديس أحداث هذه المأساة مـن أسـطورة إغريقية شهيرة، تروى أن فايدرا زوجة الملـك ثيسـيوس قـد وقعـت فـي غـرام هيبوليتوس ابن زوجها. وحينما يعـرض هيبوليتـوس عـن حـب فايـدرا، تقـرر الانتقام منه بأن تدعى لزوجها إن ابنه حاول اغتصابها، فيغضـب الـزوج أشـد الغضب ويبتهل إلى الرب بوسيدون أن يـذيق ابنـه المـوت، فيسـتجيب الـرب لدعاء الأب فى الحال.

وتجـدر الإشـارة إلى أن أحـداث مأسـاة هيبوليتـوس تبـدأ بظهـور الربـة أفروديتى على مسرح الأحداث، حيث تخبرنا فى البرولوج بكل شئ، وتضعنا من أول لحظة وجهاً لوجه مع بداية الحـدث، إنهـا، أى أفروديتـى، قـد غـذّت

قلب فايدرا بحب عنيف تجاه هيبوليتوس، ابن زوجها، حتى تنتقم منه لتفضيله الربة آرتميس عليها، وتمسكه المتطرف بالعفة وعزوفه عن الحب. ولنستمع إلى تهديدات أفروديتي التي تُنبئ بهلاك هيبوليتوس:

أفروديتي:
عظيمة بين البشر، شهيرة بين الأرباب،
يطلق على اسم الربة كوبريس
كل من يعيشون بين البحر الأسود والحدود
الأطلسية، كل من يرون ضوء الشمس،
أبارك منهم من يقدسني
وأقضي على من يتحداني،
هذه طبائع الآلهة.
تسعد حينما يقدسها البشر
وسأثبت صحة قولي الآن.
هذا ابن ثسيوس، ابن الأمازونه
هيبوليتوس، الذي ربّاه بتثيوس العفيف
من بين مواطني هذه الأراضي الترويزينية، هو بمفرده
يعلن أنني أسوأ الأرباب أجمعين
يحتقر فراش الحب، ويرفض الزواج
يقدس آرتميس، شقيقة فويبوس
وابنة زيوس، ويراها أفضل الربات،
يصاحب الربة العذراء في الغابة دائماً
وبكلابه السريعة يخلّص الأرض من الحيوانات المفترسة،

يصادق (الربة) صداقة تفوق مستواه البشرى.
أننى لا أحقد عليها، لم أفعل ذلك
بل من أجل ما اقترفه هيبوليتوس فى حقى
من خطايا، سوف أعاقبه اليوم[٥٨].

وبالفعل يتحقق وعيد أفروديتى بعد أن يؤدى ادعاء فايدرا إلى دعاء والده عليه بالموت. ويظهر هيبوليتوس أمامنا فى نهاية الأحداث وهو بين الحياة والموت. وكان من الضرورى أن تظهر آرتميس، نصيرة هيبوليتوس، حتى تبرئ ساحته أمام الجميع، بعد أن حدث هذا الصدام الحتمى بين العاطفتين المتعارضتين، العشق وتمثله أفروديتى وفايدرا، والعفة ويمثلها هيبوليتوس وآرتميس، ولا تكتفى آرتميس بإعلان براءة نصيرها هيبوليتوس، إنما تعلن الحرب على أفرودتيى، ثم تعلن عن مكافأة نصيرها شهيد العفة والطهارة هيبوليتوس بإقامة عبادة باسمه فى كل من ترويزون وأثينا:

آرتميس:
رغم إنك ستستقر فى بطن
الأرض المظلمة،
فإن غضب الربة لن يقع عليك دون انتقام،
لأن قلبك تقى طاهر
فإننى بيدى هذه سوف أصيب بهذه السهام،
التى لا تخطئ، رجلاً من رجالها، أعز
من لديها بين البشر أجمعين.
أما أنت أيها البائس، ففى مقابل هذه الآلام

سوف أمنحك أسمى أيات التكريم في مدينة
ترويزون. فالعذارى البكراوات سيقصصن
خصلات شعرهن تكريما لك قبل زواجهن، وعلى مر
الزمان
سيذرفن، إكراما لك دموع الحزن العميق
وسوف تُنشد أناشيد العذارى من أجلك دائما(٥٩).

من الواضح أن أسطورة هيبوليتوس من الأساطير التعليلية Aetiological، أى الأساطير التي ظهرت لتبرر ممارسة شعيرة من الشعائر بين شعب من الشعوب. فإذا عرفنا ماهي الشعيرة التي كان يمارسها شعب ترويزن لأمكننا أن نفهم كيف نشأت الأسطورة. إن هيبوليتوس شاب طاهر عفيف يكره النساء، ويحتقر الحب، وتنتهي حياته نهاية مؤلمة بعد أن تمزقه خيوله الجامحة التي يفزعها ثور من ثيران بوسيدون الخرافية. إن المقارنة بين قصة هيبوليتوس وما كان يتم أثناء تقديم الشعيرة، قد يوضح الأمر إلى حد كبير. ففي ترويزون تقدم العذارى قبل زواجهن خصلات شعرهن لهيبوليتوس قربانا. ترمز هذه الخصلات إلى ماتفقده أولئك العذارى بسبب الزواج. فالعذاراء تفقد عذريتها بعد الزواج. وقص خصلة من الشعر وتقديمها إلى هيبوليتوس يرمز إلى ذلك. والعلاقة بين هذه الشعيرة وقصة هيبوليتوس واضحة، إذ يربط بينهما شئ مشترك وهوأن المرء يفقد شيئا لا يمكن استرداده(٦٠).

بوسيدون عند هوميرس ويوربيديس

البحر عند الإغريق - وعند معظم الشعوب أيضاً - مصدر للسحر، وتجسيد - في الوقت نفسه - للقوة الغاشمة المدمرة. إن البحر بحالاته المجهولة ونزاواته العنيفة يعطينا درساً عن الحالات المتقلبة للحياة الإنسانية عندما تبدو كل الأمور وقد لفها هدوء ذهبي، فتدهمها في نفس اللحظة نكبة مباغتة لم يسبق لنا بها علم. على أية حال، فقد ملك البحر على الإغريق أمرهم، وساعد في تشكيل بعض من أميز وأخص معتقداتهم، ذلك هو بوسيدون رب البحر الذي حظيت عبادته بشعبية كبيرة لدى الإغريق.

ولقد شغل البحر مساحة عريضة من أحداث أشهر قصص الأدب الشعبي ذيوعاً، وهي قصة أوديسيوس التي خلّدها هوميروس في ملحمته الأوديسيا، وتدور فكرتها حول صراع أوديسيوس مع البحر أثناء رحلة عودته، بعد تحقيق النصر في طراوادة.

وتضعنا الأنشودة الأولى من اوديسية هوميروس أمام الأزمة التي تواجه أوديسيوس، وتحول دون عودته إلى مملكته وأسرته التي تهددها محاولة الأمراء الطامعين الاستيلاء على عرش أوديسيوس وزوجته. إن الأزمة التي يواجهها البطل أوديسيوس هي البحر العنيف، أو بالأحرى، بوسيدون الغاضب الذي يلقي به في جزر مجهولة. نعرف من خلال الأنشودة الأولى أن أوديسيوس - الآن - في - جزيرة - «أوجوجيا» حيث تحتجزه الحورية «كاليبسو»:

«أما الآن، فإن كل الآخرين الذين نجوا من هلاك مؤكد، قد أصبحوا في بيوتهم سالمين من الحرب والبحر. أما ذلك الذي كان يتوق إلى بيته

وزوجته، فقد احتجزته الحورية كاليبسو المهيبة بين الربات في كهوفها العميقة، هادفه أن يكون لها زوجاً. بيد أنه عندما أهّل - بمرور الفصول - ذلك العام الذى قررته الآلهة للعودة إلى اثياكا، فإنه لم يكن هناك خاليا من المتاعب حتي بين أصدقائه. الحق أن كل الآلهة اشفقت عليه خلا بوسيدون، فقد كان غاضباً أشد الغضب من أوديسيوس شبه الإله قبل عودته إلى وطنه[٦١].

وتنقل لنا الأنشودة الأولى من الأوديسيا صورة حية من مجلس الآلهة، حيث يعقد الآلهة مجلساً فيما بينهم يقررون فيه، منتهزين فرصة غياب بوسيدون، ضرورة عودة أوديسيوس إلى موطنه وعشيرته. يطلعنا مجلس الآلهة - وما دار فيه - على صفات الآلهة وطباعها. إنها لا تختلف عما يتصف به البشر، فقد صور الإغريق آلهتهم على شاكلتهم، أى تصويراً ناسوتياً أو بشرياً. فهذه الربة أثينا تناصر أوديسيوس الحكم من منطلق دافع شخصي هو إكبارها لحكمة أوديسيوس وسعة حيلته بوصفها ربة الحكمة، مما يدفعها إلى الإلحاح على ابيها، كبير الإلهة زيوس، باتخاذ قرار فى مجلس الآلهة بعودة أوديسيوس. وهذا كبير الآلهة يرى فى غياب بوسيدون عن الجلسة فرصة ذهبية لإصدار هذا القرار الذى كان من العسير اتخاذه أثناء حضور بوسيدون الجلسة. ولنطالع هذا الحوار، بين أثينا وزيوس، الذى يطلعنا على هذا الطابع الذى تتصف به الآلهة الإغريقية، ويقدم لنا - فى الوقت نفسه - السبب الذى دفع بوسيدون إلى اتخاذ موقف معاد لأوديسيوس وهو - كما سنلاحظ - دافع شخصي يؤكد - كذلك - ناسوتية الآلهة الإغريقية التى أشرنا إليها:

«أما أوديسيوس الحكيم فقلبى ينفطر من أجله، ذلك الرجل التعيس الذى عانى معاناة طويلة بعيداً عن أصدقائه فى جزيرة يحوطها البحر، حيث

تقع في منتصف البحر، جزيرة ذات غابات كثيفة، حيث تحيا في مستقرها ابنة أطلس الحاذق الذى يعرف عمق كل بحر، ويحمل بنفسه العمد الطويلة التي تحمل السماء فوق الأرض، إن ابنته هي التي تحتجز ذلك الرجل التعيس الحزين، وتسحره بألفاظ ناعمة مخادعة حتى ينسى إيثاكا. بيد أن أوديسيوس من لهفته على رؤية الدخان الذى يتصاعد من موطنه، يتوق إلى الموت. ولكن قلبك، أيها الأوليمبي لا يحّركه ذلك العزيز. أو لم يبجلك أوديسيوس حين قدم إليك ذبائحاً بالقرب من سفن أهل آرجوس في طروادة الفسيحة فلم الآن يازيوس ذلك الغضب الرهيب؟»

فتحدث زيوس جامع السحاب قائلاً:

«ابنتي أى كلمة تلك التي تسللت من فمك، كيف أنسى أوديسيوس شبيه الإله الذى يمثل الحكمة بالنسبة للبشر، الذى قدم ذبائح للإلهة الخالدين الذين يسيطرون على السماء الفسيحة، إلا أن بوسيدون العنيد الذى يحيط بالأرض غاضب دائما بسبب الكوكلوبس بوليفيموس الذى اعمى اوديسيوس عينه، ذلك الكوكلوبس الذى يُعد أعظم جميع الكوكلوبس قوة، والذى انجبته حورية الماء ثوسا ابنة فوكون سيد البحر الذى لا يستقر، التي عاشرت بوسيدون في الكهوف الفسيحة. ومن هنا فإن بوسيدون مزلزل الأرض لا يفكر في قتل اوديسيوس، وإنما يعمل على تشريده عن مسقط رأسه. والآن هلم بنا نفكر جميعاً في أمر عودته، إن شئت. وعندئذ فإن بوسيدون سيتخلى عن غضبه نحوه. فهو لن يستطيع في مواجهة جميع الإلهة الخالدين، وضد رغبتهم، أن يصارع بمفرده[٦٢].

وتستكمل رسم معالم الصورة الناسوتية للآلهة بإبراز رد فعل قرار الآلهة على بوسيدون، إنه يثور ثورة هائلة، ويوّجه السباب إلى الآلهة، ويزداد إصراراً على الحيلولة دون إبحار أوديسيوس - في سلام - إلى وطنه وعشيرته. وفي الحال يمسك بوسيدون شوكته ذات الشعاب الثلاثة، في يديه، يعّكر بها صفو البحر ويثير الرياح، ويرسل السحب التى تخفى البر والبحر. وينقل الشاعر هوميروس انفعالات الغضب التى انتابت بوسيدون إزاء قرار مجلس الآلهة في قوله: «بيد أن مزلزل الأرض بوسيدون كان عائداً من لدن الأثيوبيين، فأبصره من بعيد، من جبال سولومى Solymi، إذ شاهد أوديسيوس وسط البحر، فغلا مرجل غيظه وهز رأسه مزمجراً: تباً لهم، لابد أن الآلهة قد غيّرت رأيها بخصوص أوديسيوس، بينما كنت أنا عند الأثيوبيين. ويا للعجب! إنه قريب من جزيرة الفياكيين. حيث كُتب له أنه ينجو من القيود الضخمة للعنة التى نزلت به. كلا. فإننى سوف أقوده إلى الهلاك»[٦٣]

على أن الربة أثينا سرعان ما تكتشف عزم بوسيدون على مواصلة تعقيب أوديسيوس ووضع العراقيل أمام إبحاره، فتدبر خطة أخرى، إذ تعرقل مسير الرياح العاكسة، وتأمرها جميعها بالكف عن الهبوب، أما الريح الشمالية السريعة فقد أثارتها حتى تمضى سفينة أوديسيوس في سلام إلى أن يصل إلى بر الفياكيين المغرمين بالتجديف[٦٤]. وبفضل حيلة أثينا نجا أوديسيوس، حليف الربة أثينا، من براثن البحر العنيف. ولم يدخر «الكينوس» ملك الفياكيين وسعاً في مساعدة أوديسيوس في تجهيز سفينة تمضى به إلى وطنه في سلام.

بيّنا في معرض تصوير ما دار في مجلس الآلهة أن عداء بوسيدون لأوديسيوس يرجع إلى دافع شخصى، وهو أن الأخير قد فقأ العين الوحيدة للعملاق بوليفيموس ابن بوسيدون من حورية الماء ثوسا. ومرة أخرى يؤكد

هوميروس على هذا الدافع الشخصى، حينما يجعل أوديسيوس يروى بنفسه للملك «ملك الفياكيين شكوى بوليفيموس لأبيه بوسيدون والإلحاح عليه بأن يعمل على أن يقاسى أوديسيوس أقصى صنوف المعاناة، قبل أن يصل إلى وطنه، وان يواجه المحن فى بيته. ولنستمع إلى شكوى الابن بوليفيموس ورجائه إلى ابيه بوسيدون:

«صلى الكوكلوبس لبوسيدون، باسطاً ذراعيه كلتيهما، إلى السماء ذات النجوم، وأخذ يقول: استمع إلى يابوسيدون، يا مطّوق الأرض أيها الرب ذو الشعر الأدكن، فلو أننى كنت أبنك حقاً، وأعلنت أنت نفسك أنك أبى، لا تجعل اوديسيوس مخرب المدن، يصل أبداً إلى وطنه، اوديسيوس، بن لايرتيس، الذى يقطن ايثاكا، أما إذا كان مقدراً له أن يرى أهله، ويصل إلى منزله المتين البناء ووطنه، فليكن وصوله متأخراً، وفى حالة يرثى لها، وبعد أن يفقد سائر رفقائه ويعود فى سفينة غيره ، وليعان المحن فى بيته»[٦٥].

وإذا كان بوسيدون قد اتخذ موقفاً معادياً تجاه اوديسيوس تحت دافع شخصى صرف، فإن أثينا لا تختلف عنه فى شئ حينما تؤازر اوديسيوس وتناصره. هكذا حال الآلهة الإغريقية، تحركها - دائما - أهواؤها ودوافعها الشخصية.

ونترك ملحمة الأوديسيا لهوميروس، وننتقل إلى المأساة الإغريقية، ونقدم صورة من مأساة الطرواديات ليوربيديس التى يظهر فى مشهدها الأول كل من الرب بوسيدون والربة أثينا. فى هذه المرة، ليست هناك أدنى إشارة إلى خلاف بينهما، بل نلمح تودداً ملحوظاً من جانب الربة أثينا تجاه بوسيدون، ذلك لأنها تريده أن يسدى إليها معروفاً، أن يجعل الإغريق

يجابهون أمواجاً ورياحاً عاتية أثناء رحلة عودتهم إلى بلادهم بعد سقوط طروادة انتقاماً لما بدر منهم فى حقها. إن الأمر الذى يجب أن نلاحظة - هنا - ليس طلب أثينا من بوسيدون أو استجابة بوسيدون إلى طلبها فحسب، وإنما تقلب الآلهة من حال إلى حال تبعاً لدوافعهم، واهوائهم الشخصية. ولعل هذه الحقيقة تطل علينا بجلاء فى الحوار - التالى - بين أثينا وبوسيدون:

أثينا: أريد أن أمنح أعدائى السابقين، الطرواديين الفرح، وأن أصيب جيش الأخيين بعودة مريرة.

بوسيدون: لماذا تقفزين هكذا من حال إلى حال؟ كلا حبك وغضبك يجمح بعيدا على كل من ينصب عليه.

أثينا: ألا تعرف الإهانة التى حاقت بى وبمعابدى، ولهذا السبب أرغب فى التعاون معك للعمل على إلحاق الخراب بهم.

بوسيدون: كل ما بوسعى تحت تصرفك. لكن ماذا ستفعلين بالضبط؟

أثينا: عودة مفعمة بالهم، هذا ما أريده لهم.

بوسيدون: بينما لا يزالون على البر، أم وهم يعبرون البحر الأجاج؟

أثينا: عندما يبحرون، من إليون إلى أوطانهم. عليهم أيضا سيرسل زيوس أمطاره، وثلجه الرهيب، وعواصفه المكفهرة من السماء، بل ووعدنى بأن يقصف الأخيين بصواعق البرق فيحرق سفنهم. أما أنت، من جانبك، فلتجعل المضيق الأيجى يزأر بالأمواج العاتية ويفور بالدوامات[٦٦].

هيرميس فى مأساة حاملات القرابين

يُعرف عن هرميس أنه رب العالم السفلى المظلم ورسول الآلهة فى عالم الموت Ερμης Πομπαιος[٦٧]، والمرشد إلى العاقبة الحسنة Ερμης Ενπομπαιος[٦٨]، ويعُرف عن هرميس أيضاً أنه إله مخادع Εκικλοπος[٦٩]، كما يلقبه، «لوكيان» بهرميس اللص Ερμης Κλεπτης[٧٠]، وبإله المغانم والمكاسب. ويطلق بلوتارخوس عليه لقب هرميس المشارك Κοινος Ερμης[٧١].

ومما يستلفت النظر فى مأساة حاملات القرابين أن مشهدها الأول يبدأ بأبتهال يتوجه به أورسيتس إلى الرب هرميس بمجرد اقترابه من ساحة مقبرة أبيه، بعد عودته من المنفى إلى موطنه آرجوس، فى صبيحة أحد الأيام بصحبة صديقة «بيلاديس» ويطلب أورستيس، فى صلاته إلى هرميس، العون والتأييد[٧٢].

وفى ضوء ما تقدم من صفات هرميس، يمكننا تفسير ابتهال أورستس إليه بمعان كثيرة، فهو يطلب منه، بوصفه رب العالم السفلى ورسول الآلهة فى عالم الموت، التأهب لقبض روحى كليتمنسترا وآيجيستوس، وأن يعينه بوصفه الإله اللص المخادع، على التسلل إلى القصر، كما يتسلل اللص. ويرجوه أن يعينه على استرداد الملك والثروة بوصفه رب المغانم والمكاسب، وأن يشترك معه فى تنفيذ القصاص بوصفه إله مشارك. إن تعدد وظائف «هرميس» لا يمكّننا - فى حقيقة الأمر - من أن نعرف على وجه التحديد الدور الذى يطلب أورستيس من الإله القيام به، إذ يمكن القول أنه يطلب منه القيام بكل المهام التى يتولاها، وخاصة أن أورستيس يحتاج إليها كلها، ولكن ما من شك فى أن رغبة أورستيس فى الخديعة كانت أسبق رغباته وهو يبتهل إلى هرميس.

فالخديعة هى التى ستُخفى نبأ عودته، وهى التى ستمكّنه من دخول القصر، وعندئذ يتحقق القصاص، ويبلغ كل أهدافه. فلقد استفسر يوربيديس من إسخيلوس، فى ملهاة الضفادع، عما يعنية بابتهال أورسيتس إلى هرميس فقال أن أورسيتس، عندما رأى مقبرة أبية كان عليه أن يبتهل إلى هرميس كى يرسل إليه روح أبيه عوناً وسنداً يؤازره فى القصاص، ولكن يوربيديس يخبره أن هذا الابتهال قد أوحى إليه بأن هرميس المخادع الذى شهد قتل اجاممنون بالخديعة، سوف يشهد القصاص من الجناه بخديعة أخرى.(٧٣)

وواقع الأمر أن هرميس المخادع يلقى بظلاله على أحداث وشخصيات ولغة مأساة حاملات القرابيين، حتى أننا نجد أنفسنا ـ بالفعل ـ أمام خديعة أخرى تصورها مأساة حاملات القرابين بعد تلك التى شهدتها أحداث أجاممنون. ولعل هذا ما نلمسه فى كلمات أورستيس حينما يقول أن نبوءة أبو للون توحى إليه بأن يقتص بنفس الأسلوب (حاملات القرابين٢٧٤). وبعبر اورستيس عن نفس المعنى فى صلاته إلى أبية حيث يقول فيها «هبنا أن ننالهم مثلما نالوك» (٤٩٨) ويبرر إسخيلوس خديعة المقتصمين فيقول إنها معاملة بالمثل ويصرّح ـ لأول مرة ـ إنها الإسلوب الذى أمر ابوللون أورستيس بأن يتبعه:

«حتى يمكن أخذهم بالخديعة،
ماداموا قد قتلوا رجلاً جليل القدر، بالخديعة
يموتون فى نفس الشرك، كما أعلن الرب أبوللون»(٧٤)

وحينما يدخل أورستيس القصر لينفّذ القصاص فى قتلة أبيه بالخديعة، يسود التوتر والقلق، ويترقب المشاهدون ـ فى شغفٍ شديد ـ سماع أصوات

القتلى، وهم يلقون مصرعهم. وحينما يصل الموقف إلى هذه الدرجة من التأزم، نجد جوقه حاملات القرابين - وقد انتابها الخوف من فشل المقتصين - تتوجه، وهي خارج أبواب القصر بصلاة إلى هرميس ترجوه فيها أن يمد للمقتصين يد العون، فهم في أمس الحاجة الآن إلى الخديعة:

«إنه الوقت المناسب للإقناع المخادع
أن يأتي إلى عونه، ولهرميس إله العالم السفلى،
من يعمل فى الظلام،
أن يرقب صراع الموت بالسيوف» (٧٥)

الخداع - إذن - هو الإطار الفني الذى يتحرك فيه قصاص أوريستيس من قاتلى أبيه، إنه نفس الإسلوب الذى قتلا به أجاممنون. فقد أراد إسخيلوس أن يؤكد قانون العدالة حينما جعل المقتصين يردون على خديعة قاتلى أجاممنون بالمثل. ونجاح الخديعة يُقوى الإيمان بنبوءة أبوللون التى أمرته بها، كما يقوى الإيمان بهرميس ممثل الخديعة ورب المتأمرين. ونهج الخديعة يعيد إلى أذهان المشاهدين الشرك الذى وقع فيه أجاممنون البطل الذى حقق نصر الإغريق على الطرواديين، فيثير تعاطفهم مع المقتصين، ويُخفف من هول جريمة قتل الأم، فقد نالت جزاء ما قدّمت يداها.

ربات الانتقام (العقاب) Erinyes
فى حاملات القرابيين والصافحات لإسخيلوس

الإيرينيات Erinyes فى الأساطير الإغريقية، أو الفوريات Furae كما يسمين فى اللاتينية، هن ربات الانتقام (العقاب). ومن الجدير بالذكر أنهن يلقبن كذلك بالصافحات، أو «الخيرات» وهو من أسماء الأضداد اتقاء لغضبهن. ويُحكى، فى الأساطير الإغريقية أن «الإيرينيات» أو «الصافحات» قد ولدن من نقط الدماء التى انهمرت على الأرض فأخصبتها عندما ثار رب الكون كرونوس Cronos (أى الزمان) على أبيه أورانوس Ouranus (أى السماء) الذى كان يجلس على عرش الكون من قبله، وقطع بمنجل أعضاءه التناسلية. وقد حدث هذا، كما هو معروف، قبل أن يخلع زيوس Zeus أباه كرونوس من العرش. وبالتالى فإن الإيرينيات أو الصافحات من الآلهة القديمة، أى لسن من الآلهة الإثنتى عشرة الذين كانوا يتربعون على عرش الأوليمبوس ويتزعمهم رب الأرباب زيوس.

وكانت الإيرينيات أو الصافحات تُصور فى هيئة جنيات مجنحة شعورهن مجدولة بالأفاعى، ويحملن فى أيديهن المشاعل أو المقارع. وهذه المقارع كانت فى صورة «الفرقلة» أى عصا فى نهايتها فرع أو فروع من الجلد أو القنب. وكن إذا أنهلن على ضحية سقنها إلى الجنون من فرط العذاب. وكن فى كثير من الأحيان يشبهن بالكلاب التى تطارد الناس. وتعيش الإيرينيات أو الصافحات فى بلوتو Pluto، أى فى العالم السفلى (هاديس)، عالم الموتى تحت الأرض، العالم الآخر، عالم الجحيم، وهن يتجولن فى الظلمات، ويطاردن الجناة. ويقع عقاب الإيرينيات أو الصافحات

على الحانثين فى اليمين، ونستمد هذه الخاصية التى تميز هذه الربات من قول أجاممنون فى صلاته إلى زيوسZeus، وهو يتطلع إلى السماء رافعاً كفيه:

«فليكن شهيدى أمام الجميع زيوس أسمى إله
وخير من فى السماء من الأرباب، وكذلك
الأرض والشمس والإيرينيات اللواتى تنزلن
القصاص بكل حانث فى اليمين من الرجال، إنى
مامسست العذراء بريسس Briseis لأضاجعها
أو لأى قصد آخر، بل لقد أقامت فى أكواخى
طاهرة لم يدنسها إنسان»[٧٦]

أما العقاب الأكثر شيوعاً عن ربات الانتقام فهو ذلك الذى توجهه إلى المخطئين فى حق ذوى القربى، ويصل عقابهن إلى ذروته ضد قاتلى ذوى القربى حتى إن كان القتل خطأ غير معتمد مثل قتل اوديب لأبيه.

ومن الأخطاء التى تُرتكب فى حق ذوى القربى وتعاقب عليها الإيرينيات لدينا مثالين عند هوميروس، الأول من الإلياذة وهو خطأ فينيكس Phoenix فى حق أبيه، وذلك حينما اعتدى فينيكس، بدافع الأنتصاف لأمه المغبونة، على محظية أبيه، حتى يدفعه إلى التخلى عنها، إلا أن الأب تملكه غضب شديد من ابنه، وابتهل إلى ربات الانتقام أن ينزلن به عقاباً أليما هو الحرمان من الإنجاب، فاستجابت الربات إلى صلاة الأب، وكاد الابن، تحت وطأة الحرمان من النسل أن يقتل أباه، ولنستمع إلى كلمات الابن فينيكس وهو يقص علينا مأساته:

«لعننى أبى لعنه رهيبة، ودعا الإيرينيات
الرهيبات أن يحرمننى من الإنجاب، فلا أشعر
بفرحة الأب حين يجلس طفله على ركبتيه،

فحققت الأرباب هذه اللعنه. حتى زيوس
وبيرسيفونى استجابا لهذه اللعنة. وعندئذ عزمت
على قتله بسيفي، ولكن ربّا من
أربابنا الخالدة هدّأ من غضبى، وذكّرنى بسخط
الناس، وبكل ما سينهال عليّ من ملامة، حتى
لا يُقال بين الآخرين: هذا قاتل أبيه»[٧٧]

ولدينا فى إلياذة هوميروس مثال آخر عن الأخطاء التى تُرتكب فى حق ذوى القربى وتعاقب عليه الإيرينيات وهو ملياجر الذى دعت أمة الإيرينيات أن يهلكنه بسبب قتله أشقائها (أحوال ملياجر) ، وفى ذلك يقول هوميروس: «رقد ملياجر يجتر غيظه بجوار أمه، فلقد كان حانقاً لما صبته عليه أمه من لعنات، ذلك أن أمه حينما أحزنها أنه قتل أشقاءها صلت على الفور للآلهة، وضربت الأرض المخضبة على الفور بقبضتها، ونادت وهى جاثية على ركبتها وقد بللت صدرها بالدموع، صلت لهاديس رب الموتى وبيرسيفونى Persephone الرهيبة أن يسقنا ولدها علقم المنون، وسمعت دعاءها إيرينيس Erinnys التى تتجول فى الظلمات»[٧٨] ومن الجدير بالذكرأن الإيرينيات - عند الإغريق - كن حماة النظام الاجتماعى، وكن رسل القصاص من كل من يقترف إثما يؤدى إلى اختلال هذا النظام. إن الإيرينيات يمثلن قوة النظام فى الكون، وهن يزدن عن الفوضى، ومن هنا فقد كن يتدخلن للانتقام من القتله بغض النظر عن طبقاتهم أو دوافعهم، لا فرق فى ذلك بين القتل مع سبق اللإصرار كما فى حالة أجاممنون قاتل ابنته افيجينا، وكليتمنسترا قاتلة زوجها أجاممنون، وأورستيس قاتل أمه كليتمنسترا، والقتل خطأ كقتل أوديب لأبيه. فلقد كان القتل - عند اليونان - بمثابة بذرة الفوضى التى تهدد بزعزعة النظام

الاجتماعي ونظام الطبيعة، والقاتل أيا كانت طبقته أو دوافعه كان عند الإغريق ملوثاً، بالمعنى الديني، نجساً يلطخ كل من يقترب منه. ولا سبيل إلى تطهير من يقترب منه إلا بعد أن ينال عقابه. وكان العقاب المألوف للقاتل هو أن يُنفى من مدينته وينطلق هائماً من بلد إلى آخر وقد أصابه مسٌّ من الجنون ترميه به الإيرينيات.

وفي نهاية مأساة حاملات القرابين يظهر أورستيس بعد قتل أمه، وهو في طريقة إلى معبد ديلفي حتى يتطهر هناك من جريمة سفك الدماء كما أمرته النبوءة[٧٩] وحين ينطلق أوريستيس إلى ديلفي يُفاجأ بربات الانتقام الغاضبات من قتل أورستيس لأمه تطاردنه وتدفعنه إلى الجنون. ولعل متابعة الحوار بين أورستيس والكورس يكشف عن هذا الموقف. الذي يتعرض له أورستيس:

أورستيس: (مذعوراً) وا ويلتاه ... وا ويلتاه انظرن يا نساء البيت، أنهن مثل الجورجون ثيابهن وشعورهن مجدولة. بثعابين كثيفة لم يعد بمقدوري البقاء.

الكورس: (في إشفاق) يا أعز الناس إلى أبيك، ما هذه الأوهام التي تصيبك بالجزع؟ أصمد ولا تدع الخوف يستولي عليك.

أورستيس: (مضطرباً) إنها ليست أوهاماً ناتجة من آلامي، فها هي - بجلاء - الكلاب الحاقدة على قتل الأم.

الكورس: (محاولاً الإقناع) هذا لأن الدم المراق الآن ما يزال أثره في يديك.
لذا ينفذ الاضطراب إلى مداركك.

أورستيس: (مستغيثاً) أيها الرب أبوللو، انظر إنهن يحتشدن الآن، ويقطرن من عيونهن دماً كريهاً.

الكورس: (ناصحاً) هناك سبيل واحد لتطهرك، إنه لوكسياس حينما يمسك. سيشفيك من هذه الآلام.

أورستيس: (مضطرباً) إنكن لا ترونهن، ولكنني أراهن إنني مطارد، ولم يعد بمقدوري البقاء.[٨٠]

ومما يُذكر أن إسخيلوس عندما قام بعرض هذا المشهد من مأساة حاملات القرابين، وغيره من مشاهد مأساة الخيرات التى تظهر فيها هذه الربات، كان حريصاً على أن تظهر الإرينيات فى هيئة تثير االفزع والرعب فاختار لهن ملابس سوداء وأحاط شعرهن بالأفاعى وأسال الدماء على أقنعتهن[٨١]. ويُروى أن بشاعة منظرهن قد ترتب عليها إصابة الأطفال من الجمهور بالإغماء أو الغيبوبة من فرط الذعر، كما أن بعض النساء الحوامل أجهضن من شدة الرعب[٨٢]. ولعل ما حدث أثناء عرض هذه المأساة كان السبب الذى حال دون عرضها مرة أخرى.

ديونيسوس فى عابدات باخوس

حينما يظهر الرب ديونيسوس على مسرح أحداث مأساة عابدات باخوس يذكر فى برولوج المأساة، إن عبادته ذائعة الصيت فى أرجاء آسيا الصغرى[٨٣]، ويعلن أنه يعود - هنا - إلى موطنه طيبة محل ميلاد أمه سميلى ابنه كادموس، التى اغواها زيوس فحملت منه. وأحبت سميلى أن تشاهد بعينى رأسها حبيبها الإلهى، فلما تجلى لها زيوس لم تطق سميلى برق وصواعق زيوس فلقيت حتفها، إلا أن زيوس تمكن من أنتشال الجنين ديونيسوس من بين احشائها، ووضعة فى فخده حتى يكتمل نموه، وحتى لا تكتشفة زوجته الغيورة هيرا[٨٤]

ليست هناك غرابه - حتى الآن - فى رواية الإله عن نسبه ومولده، فى إطار ما نعرفه من غرائب الأساطير الإغريقية، ولكن الأمر الذى يدعو إلى الدهشة أن ديونيسوس يشكو مما يتعرض له نسبه ومولده من حملة تشكيك ضارية تروجها نساء طيبة بتوجيه من خالاته. لاشك أن طرق موضوع جرئ كهذا لا يجرؤ عليه إلا يوريبيديس الذى لم يجد حرجا فى تناول كل ما يمس العقيدة الإغريقية مما دعا المحافظون إلى التسرع فى الحكم عليه بالزندقة. ومن ناحية أخرى ، فإن شكوك الرب دينيسوس من الشائعات التى تطارده تضعه فى مصاف البشر، وتقرّبه إلينا. بل إننا نتعاطف معه، ونتفهم مشاعره حينما يشكو فيقول:

جئت لأدحض هذا الأفتراء الذى تروجه خالاتى،
يعلن إننى لست ابن زيوس، وإنما ثمرة خطيئة أمى مع رجل آخر ،
إلا إنها تخفى جريمتها بإفترائها على زيوس،
فكان عقابها الموت ببرق زيوس ورعده[٨٥]

على أن هـذه الصورة الإنسـانية، القريبـة مـن مشـاعرنا، التـى يرسمهـا يوريبيدس للرب ديونيسوس لا تقلل من سطوته، أو تخفي وراءها عجـزه عـن مواجهة حملة التشكيك الضارية وإنما تجعلنـا نـتفهم هـذا الـرد الشـرس الـذى يواجه به ديونيسوس خصومه، أو المتصدين لعبادته، وهو يحـدده فـى كلمـات حاسمة هذا نصها:

يجب أن تتلقى هذه المدينة درساً، شاءت أم أبت،
سوف أبرى أمى سميلى،
حتى يرى الناس أجمعين،
أننى الإله الذى أنجبته من زيوس[٨٦]

وتتهيأ الفرصة لوقوع الصراع المأساوى فى هـذه المسـرحية، ويصـبح عقاب ديونيسوس قاب قوسين أو أدنى حينما يتصدى بنثيـوس، ملـك طيبـة، لديونيسـوس المشـكوك فـى ألوهيتـه، ويعـارض ممارسـات عبادتـه وطقوسـها الغريبـة، ويحسـبه مـدع أو مخبـول، فيـأمر حراسـه بـالقبض عليـه فـى الحـال، وإحضاره مكبلاً بالقيود[٨٧] ولايمضى وقـت طويـل قبـل أن يمثـل ديونيسـوس أمام بنثيوس الذى يقابله باستخفاف وازدراء، ثـم يـذهب إلى أبعـد مـن ذلـك فيسخر من شعره المتدلى على كتفيه ويشرته البيضاء الناعمة.[٨٨]

لقد تراكمت ـ الآن ـ دوافع انتقام ديونيسوس: التشكيك فى ألوهيتـه، ومعارضـة عبادتـه، والاسـتهزاء بشخصـه، ولم يعـد سـوى معرفـة مـا يـدبره ديونيسوس من عقاب أليم، وها هو يكلف بـه تابعاتـه ويحـدده فـى الكلمـات التالية:

عاقبن هذا الرجل، اسلبنه عقله،
ادفعنه إلى الجنون. فلو كان متمتعاً بعقله

لن يرتدى زياً نسائياً،
سيطرن على قلبه، وعندئذ، سوف يخضع[89].
على يدى أمه، وسوف يدرك فى نهاية الأمر
إن ديونيسوس، ابن زيوس، إله قادر
شديد البطش، وواسع الرحمة بالعباد، فى نفس الوقت[90]

لقد كانت «أجافى» أم «بنثيوس» إحدى تابعات ديونيسوس المتحمسات لعبادته، وذلك على النقيض من ابنها. وفى غمرة دفاع الأم المحموم ضد معارضة بنثيوس لديانة ديونيسوس، تقوم الأم - بلا وعى - بفصل رأس أبنها عن جسده وتبلغ الأحداث ذروتها التراجيدية حينما تكتشف الأم حقيقة الأمر[91]

هكذا استطاع ديونيسوس تأكيد ألوهيته وتثبيت ديانته أمام المعارضين. وربما يقال أن عقاب ديونيسوس قد انصب على بنثيوس دون غيره من المعارضين فى طيبة. وتفسير ذلك إن بنثيوس هو الذى تصدى بفاعلية للرب ديونيسوس بحكم سلطته ومسؤليته تجاه أهل طيبة، ولذلك فإن عقابه الصارم يشملهم أجمعين، أو يجسد عقابهم، بل إنه يرمز إلى عقاب أى إنسان يكفر بالدين، ويهزأ من الأرباب.

الفصل الرابع

شخصيات أسطورية فى المأساة اليونانية والرومانية

انتحار آياس فى المأساة والفن الإغريقى

مما يستلفت الانتباه في مسرح سوفوكليس أنه يزخر ـ على نحو فريد ـ بانتحار شخصيات عديدة. فبينما يخلو مسرح ايسخولوس من حالات الانتحار، ولا تحتوى مآسى يوربيديس الثمانى عشرة سوى على حالتين فحسب[٩٢]، فإن مسرح سوفوكليس يقدم ست شخصيات فى أربع من مآسية السبع ترتكب ذلك الفعل[٩٣]. غير أن خشبة المسرح المأساوى الإغريقى لم تصور، في حدود ما لدينا من نصوص مسرحية، سوى حالتى انتحار، أمام الجمهور، هما انتحار «آياس» فى مأساة آياس لسوفوكليس، وانتحار «ايفادنى» فى مأساة الضارعات لبوربيدس[٩٤]. ومن ناحية أخرى، فإن الفن الإغريقى لم يصور، على الآنية الفخارية، من بين حالات الانتحار العديدة، سوى انتحار آياس[٩٥].

وفى واقع الأمر أن شعراء المأساة الأغريقية اعتادوا تجنب تصوير مشاهد الفواجع، ومن بينها الانتحار، واكتفوا بالايهام بحدوثها عن طريق الصرخات الصادرة من خلف المسرح، أو يقوم أحد الرسل أو الأتباع برواية نبأ الفاجعة وتفاصيلها إلى المشاهدين. أما أرسطو فإنه ـ فىتقديرنا ـ لا يرفض، فى مؤلفه النقدى فن الشعر، تصوير مشاهد القتل فوق خشبة المسرح الإغريقى، ونستدل على ذلك من تعريفه للفاجعة بأنها:

«Παθος δε εστι πραξις φθαρτικη η οδυνηρα, οιον οι τε εν τω φανερω θανατοι και αι περιωδνιαι και τρωσεις και οσά τοιαυτα»[٩٦].

«حدث مؤلم مثل أنواع الموت أما العيان εν τω φανερω (أى فوق خشبة المسرح) وكذلك الآلام المبرحة، والجراح، وما شابه ذلك».

وأيا كانت وجهة النظر الأرسطية حول هذا الموضوع، فإن الأمر الذى لا جدال فيه أن تصوير انتحار آياس فوق خشبة المسرح الإغريقى أمر يخالف ما تعارف عليه المؤلفون المسرحيون الإغريق فيما يتعلق بالفواجع بكل أشكالها. فى ضوء ذلك الوضع، تهدف هذه دراسه إلى تفسير قيمة تصوير مشهد انتحار آياس فوق خشبة المسرح الإغريقى من حيث صلته ببناء أحداث المأساة وشخصيتها الرئيسية، ودوره فى تحقيق عنصر الفاجعة، وإثارة التوتر والترقب لدى المشاهدين. وتناقش هذه الدراسة - كذلك - تصوير انتحار آياس فى الفن الاغريقى، على امفورا اتيكيه، من حيث صله مفردات الصورة الفنية بالمشهد الدرامى.

تضع - أمامنا - الأبيات الأولى للمأساة المادة الأساسية التى تشكل بنيان الأحداث، إنه غضب آياس العارم الذى كاد يدمر القادة لولا أن الربة أثينا الحكيمة وجّهته وجهة أخرى، نحو قطيع أغنام، ففتك بهم آياس حينما جعلته يخلط بينهم وبين القادة الإغريق[٩٧]، وتحدد الربة اثينا دافع آياس فى عبارة واضحة تقول فيها بأنه يرجع إلى غضبه الحاد χολος بسبب حرمانه من الحصول على أسلحة اخيليوس[٩٨]. ثم يواجهنا آياس بأن شعوره بأن القادة الإغريق قد أهانوه ατιμασουσι[٩٩]، يحرّك غضبه نحوهم. وفيما يبدو أن اعتراف قادة الاغريق بأحقية آياس لا يقل أهمية بالنسبة إليه عن ايمانه الشخصى بمكانته المتميزة[١٠٠]. وهكذا ترسم افتتاحية المأساة - بكل وضوح - معالم شخصية آياس. إن تضخم إحساسة بذاته يشعره بأن حكم قادة الإغريق

بعدم أحقيته فى الحصول على أسلحة اخيليوس اهانـة لشخصـة، وأن الموقـف يستوجب غضبه الحاد تجاهم.

ومـن الجـدير بالـذكر أن صـورة آيـاس هـذه تتفـق مـع صـورته عنـد هوميروس. ففى الإلياذة نرى أن آياس يشعر أنه من الواجب أن يكون أفضـل من الآخرين ، وأنه يفوقهم مكانه[١٠١]. وتشير الأوديسيا إلى أن غضب آيـاس الناجم عن إحساسه بالإهانة لم يهدأ حتى بعد موته، وأن اوديسيوس، بعـد أن انتقل إلى العالم الآخر، أخذ يلح على آياس أن يكف عن غضبه، غير أن الأخير لم يقبل الصفح عمن فضّله قادة الإغريق عنه بالحكم بأحقيته فى الحصول على أسلحة اخيليوس[١٠٢].

إن مأساة آياس الحقيقة تنبع من إحساسه المفرط بالتفرد الذى يدفعه إلى التشدد فى الغضب دون وجه حق. ولا شك أن ايمان الإنسـان الزائـد بنفسـه يتعارض ـ من ناحية الفكر الدينى ـ مع ضرورة الاعتراف بمحدوديته البشرية، وهو أمر يدركه أوديسيوس ـ على العكـس مـن آيـاس ـ ويعـبر عنـه بقولـه إن البشر أطياف، أو خيال هزيل **ειδωλ η κουφην σκιαν**[١٠٣]، ثـم تؤكـده الربه اثينا فى قولها:

Ως ημερα κλινει τε καναγει παλιν απαντα τανθρωπεια[١٠٤].

و هكذا الحال، يوم يخفض ويوم يرفع من جديد

أحوال البشر جميعها.

وتبدأ الربة اثينا فى تلقين آياس الدرس القاسى، وتختار أن يكون الجـزاء من جنس العمل ، إذ ينقلب غضب آياس من القادة الإغريق إلى غضـب تجاه نفسه بعد أن اكتشف إنه لم يقض سوى على قطيع أغنام. ويواجه آياس صنوفا

من المعاناه الشخصية οικεια παθη[١٠٥] يبدو أنها بالإضافة إلى موقف الانتحار، كانت وراء حكم ارسطو، في كتابة فن الشعر، على مأساة أياس بأنها نموذج لمأساة المعاناة (أو الفاجعة) η παθητικη τραγωδια[١٠٦] فآياس يعاني من شعور بالحزن λυπη[١٠٧] يراه الكورس، رفاق آياس، لطمة من السماء θεου πληγη[١٠٨]. ونحن نشعر بقسوة الجزاء من خلال كلمات تكميسا، زوجه آياس، التي تصف بدقة، تقترب من التجسيد، حالة غضب وحزن آياس الحاد فتقول إنه راح يضرب رأسه بيدية، وهو ينوح بصوت عال عميق، ثم أخذ ينشب أظافرة في شعره، وأضرب عن الطعام وعن الشراب، وبات يجلس وحيدا منكس الرأس[١٠٩].

على أية حال، فإن تكميسا تدرك أن حالة زوجها خطيرة [١١٠]، وهي تعبر عن ذلك بكلمات تثير القلق، وتلمح للمرة الأولى إلى انتحار آياس وتقول και δηλος εστιυ ως τι δρασειων κακον[١١١] من الواضح أنه يعتزم أمرا خطيرا. ويمكننا القول أن خوف تكميسا من عاقبة غضب زوجها آياس قد اسهم في إثارة التوتر والترقب نحو نهاية آياس المفجعة، وذلك في ضوء عامل آخر لا يمكن تجاهل دوره في تحقيق ذات الأثر، وهو سيف آياس الذى تكررت الإشارة إليه في أكثر من موضع[١١٢] فضلا عن ظهور آياس بسيفه في أول مواجهة مع الجمهور[١١٣]. وليس بوسعنا أن نقطع - في ضوء غياب الدليل النصي - بوجود السيف بصحبة آياس في المشهد الذى يليه [١١٤]، بينما من الثابت أنه يلازمه في المشاهد التالية حتى مشهد الانتحار. ويمكن القول أن ظهور آياس بالسيف أمام الجمهور يلمح إلى شيئين، استخدامه ضد غرمائه لقتلهم، ثم أستخدامه ضد نفسه في مشهد الانتحار.

قبل هذا المشهد الرئيسى بوقت كاف، يضع سوفوكليس آياس بين أحبائه ليكشف، من خلال محاولاتهم تهدئة مشاعر آياس، عن حجم غضبه الحاد، ويثير مشاعر المشاهدين - فى نفس الوقت - من خلال توقع رد فعل آياس تجاه تلك المحاولات. فيحنما يشكو آياس من تعرضه للأستهزاء والإهانة γελωτος υβρισθην[١١٥] تحاول زوجته التخفيف عنه[١١٦]، فيقوم بطردها فى حدة[١١٧] تدفع رفاقة إلى التدخل راجين منه السيطرة على مشاعره، ثم يشيرون عليه بالإمتثال لمشيئة السماء[١١٨].

ويبدو أن تلك المحاولات قد باءت بالفشل، إذ تبدأ فكرة الانتحار تراود آياس[١١٩]. لكن تكميسا، زوجة آياس تحاول من جديد، رغم ما لحقها من إهاناته، طرد تلك الفكرة من رأس زوجها، وتهدد بإزهاق روحها[١٢٠]. ثم تبذل تكميسا قصارى جهدها فى تهدئته، ودفعه إلى التمسك بالحياة وذلك عن طريق محاولة إقناعه بضرورة الإذعان لتقلبات الزمان مثلما قبلت برضاء تغيّر حالها من أميرة فريجيه إلى سبيه[١٢١]. ثم تلجأ تكميسا إلى إثارة كبريائه كزوج بأن تحذره من احتمال وقوعها وابنها فى قبضة اعدائه من القادة الأغريق بعد موته[١٢٢]، وتنتقل إلى مؤثر آخر قد يدفعه إلى التمسك بالحياة وهو مسؤليته تجاه والديه المسنيين، وتجاه ابنه وتجاهها شخصيا[١٢٣]. وبينما يتوقع الجمهور هدأة غضب آياس، وتراجعه عن الموت، يفاجئهم آياس فى نهاية مشهد لقائه بزوجته وابنه الصغير بأن فكرة الموت ما زالت مسيطرة عليه[١٢٤].

ومما يلاحظ أن محاولات التأثير على آياس، التى باءت بالفشل. كانت موضع تعليقات عدد ملحوظ من النقاد. ترى الناقدة «بلندل» «أن آياس قد

تخلي عن أحبائه، وأنزوى فى عزلة بطولية صنعها بنفسه، وهى عزلة تجلب على أحبائه الأحزان، في حين تمنحه اللذة[١٢٥]. وفي رأى «فيكرز» أن الشعور بسمو الذات، كما هو واضح في موقف آياس، يحتل ـ دائماً ـ مكانه أكثر أهمية من الحب عند بطل مسرح سوفوكليس[١٢٦]. وفي حين تؤكد تكميسا، زوجة آياس على روابط المحبة Philia بين أفراد الأسرة وعائلها، فإن آياس ـ في رأى جولدهل ـ يرفض هذه الرابطة[١٢٧]. ومن ناحية أخرى، فإن حماس آياس للموت، وحرص تكميسا على الحياة ينبعان، في رأى هولت، من مفهومين متعارضين للنبل (أو الأصل الطيب) ευγενεια، ففي حين إنه، عند آياس ، أهتمام بالكرامة أكثر من أهتمام بالحياة، فإنه عند تكمسيا اهتمام بالعائلة وبالأصدقاء. وبينما ينطوى مفهوم آياس على تشدد وحدة، فإن مفهوم تكميسا يعبر عن انسانية ورقة [١٢٨]. إن تكميسا، في رأى مرى، تفوق آياس ـ في الحقيقة ـ في الشجاعة وقوة الشخصية ، والبعد عن الأنانية[١٢٩].

وعلى الرغم من أن المشهد الذى يجمع بين آياس وزوجته، فى حضور رفاقه (الكورس)، يضع آياس فى هذه الصورة التى تعبر عنها تلك الآراء، فإن الأمر الذى يجب أن نأخذه فى الاعتبار أن ردود أفعال آياس نابعة من حالة غضب عنيف لاتعبر عن حقيقة علاقته بأسرته، بل إن ردود أفعال آياس العنيفة تقتضيها الضرورة الدرامية، وتطور خط الفعل الذى يقود إلى الانتحار.

ولاشك أن جمهور المشاهدين كان يتوقع انتحار آياس بعد خروجه ـ مباشرة ـ في هذه المرحلة المتأزمة، وبعد أن عقّب رفاقه على الموقف بكلمات حزينة تنبئ بموت آياس[١٣٠]. ولكن سوفوكليس، الذى وجّه كل

طاقاته الدرامية نحو إبراز هذا المشهد الرئيسى، يفاجئ الجمهور بعودة آياس مرة أخرى وقد تبدّل غضبه إلى هدوء مثير للدهشه[١٣١]. وأبرز ما يلاحظ فى هذا المشهد حديث آياس، أمام زوجته ورفاقه (الكورس)، عن ايمانه بتقلبات الزمان، مما يستتبع التوقف عن غضبه، وطرد فكرة الموت من رأسه. إن هذه النغمة المفاجئة تذكرنا بالنصيحة التى اسدتها إليه ـ من قبل ـ زوجته تكميسا[١٣٢]، وكأنه قد استجاب إليها اخيراً. ولقد اصطلح النقاد على تسمية هذا المشهد باسم «مشهد الخداع»، وجاءت تعليقاتهم عليه بما يتفق مع هذه التسمية، فالناقد «كيت» يقول أن حديث آياس ساخر **Ironical** لأن استجاباته تبدو على العكس من ذلك تماماً [١٣٣]، فالبطل السوفوكلى، كما يوضح «نوكس» ، لايتغير بمرور الزمان [١٣٤]. وترى الناقدة «بنيلوبى بجز» أن تفكير آياس فى التراجع افتراض لا يمكن أن يؤخذ مأخذا جديا[١٣٥]. أما «سيمون» فيرجع تغير موقفه إلى الاضطراب العقلى الذى قاده فى نهاية الأمر إلى الانتحار[١٣٦].

وفى تصورنا أن تراجع آياس المؤقت عن فكرة الانتحار لا يعنى الخداع، وإنما يشكل حالة ذهنية حقيقية، وإن كانت مؤقتة، تراود أى مُقدم على الانتحار، خاصة بعد محاولات زوجة آياس ورفاقه زحزحته عن موقفه. على أنه من الممكن قبول أطلاق النقاد على ذلك المشهد أسم مشهد الخداع فى حدود تصورات الأطراف الأخرى فى هذا المشهد دون أن يشمل ذلك المشاهدين. فتكميسا تعترف ـ فيما بعد ـ أنها قد خدعت ηπατημενη[١٣٧]. أما المشاهدون، فلا جدال أنهم يعرفون حق المعرفة أن آياس لابد، طبقاً للأسطورة، أن ينتحر، بل أن المشهد نفسه يزخر بإيحاءات كثيرة تجعل فكرة الانتحار، رغم كل شيىء، ماثلة أمامهم. من بين تلك الإيحاءات قول آياس أنه سيخفى سيفه[١٣٨]، الذى يوحى

بأنه سيخفيه بين ضلوعه، وقوله وهو يشير إلى سيفه، الذى حصل عليه من هكتور، بأن هدايا الاعداء ليست هدايا[١٣٩]، مما ينذر بموته بذلك السيف. وحينما يرجو تيوكر أن يتولى امره[١٤٠]، فإنه يلمح إلى مسؤلية شقيقه نحوه بعد موته، سواء فيما يتعلق بدفنه أو رعاية أسرته. وحينما ينهى آياس حديثه بعبارة يقول فيها أنه ذاهب حيثما قُدر له[١٤١]، يدرك الجمهور أنه ذاهب إلى حتفه، حتى أن الجمهور يكاد يوقن أن الرسول الذى يظهر عقب خروج آياس بقليل[١٤٢]، سيقوم باعلان انتحار آياس.

على أية حال فإن مشهد الخداع يحقق - فى تصورنا - وظيفتين هامتين فى اطار علاقته بمشاهد المأساة السابقة، إحدى هاتين الوظيفتين تقديم آياس فى صورة معتدلة ترضى احباءه، زوجته ورفاقه، تختلف عن صورته العنيدة التى جسدها الموقف السابق الذى قابل فيه «آياس» - بحده وصلابه - كل محاولات زحزحته عن موقفه، أى أن صورته المعتدلة - هنا - كان يجب أن تحل محل صورته العنيدة فى المشهد السابق. ولعل أصدق ما يعكس تلك الحاجة إلى تغيّر آياس أغنية الكورس التى ترحب بهذا التغيّر بكلمات تختلط فيها الفرحة الغامرة بالشكر العميق للآله[١٤٣]. أما الوظيفة الأخرى فهى تخفيف تصاعد الفعل نحو الذروة مما يؤجل موضوع الانتحار - فى هذه الحالة - بعض الوقت، فإن جاء بعد ذلك مباشرة، او بعد فترة وجيزة، يكون فى هذه الحالة مؤثرا للغاية.

وعند هذه المرحلة يعمد سوفوكليس إلى اضافة عامل آخر يحرّك الموقف من جديد، ويضفى عليه طابعا ملحوظا من التوتر والترقب، وهو أن غضب الربة اثينا تجاه آياس لن يدوم اكثر من اليوم[١٤٤]، وبالتالى يجب ابقاؤه فى خيمته حتى يمر اليوم بسلام، وينجو من ذلك الغضب الذى يدفعه إلى

الانتحار. ربما كان أول ما يلاحظه الجمهور في هذه النبوءه هو صيغتها التي تركز على كلمة يوم، مما يدفعهم إلى التفكير بأنه كان من الواجب على آياس أن يتريث، ومن هنا فإن النبوءه تؤكد اندفاع آياس وتهوره[١٤٥]. ويمكن القول أن النبوءة تضع آياس في مقارنه صارخة مع الآله، فبينما غضب الربة اثينا لا يتجاوز يوماً واحداً فإن غضب آياس - على العكس من ذلك - لا حدود له، إنه لا يهدأ او يتوقف.

وفيما يبدو أن اعلان النبوءه بعد مشهد الخداع يستهدف سوفوكليس من ورائه إعطاء آياس الفرصة للابتعاد عن زوجته ورفاقه في هدوء، بينما لو تم إعلانها أثناء المشهد ذاته فإنهم سيحرصون على بقاء آياس داخل خيمته، وهدا امر غير مقبول من الناحية الدرامية لأن آياس لابد أن ينتحر ومن ناحية أخرى، فإن النبوءة تقوم بدور بارز - كما أشرنا - في إضفاء الإثارة على الأحداث من جديد، فتكميسا ستحث رفاق آياس على البحث عنه، وتستدعي شقيقه تيوكر، ثم تمضي هي الأخرى للبحث عن زوجها، ويخلو المسرح من الجميع حتى من الكورس[١٤٦].

وتعتبر مأساة «آياس» واحدة من المآسي القلائل التي يغادر فيها الكورس المسرح أثناء الأحداث، ثم يعود إليه من جديد[١٤٧]. ويمكن القول أن خروج الكورس يحقق اكثر من وظيفة، فهو يشير إلى أهمية شخصية آياس بالنسبة لحدث المأساة وشخصياتها. ومن ناحية أخرى، فإنه يهئ الفرصة لتقديم المشهد الرئيسي في المأساة وهو انتحار آياس في فضاء المسرح. ومما يؤكد هذا التفسير الأخير أن الكورس يعود إلى المسرح - مرة أخرى - بمجرد أن يلفظ آياس أنفاسه[١٤٨]، ورغم ذلك تستمر أهمية

آياس قائمة من خلال الصراع العنيف الدائر حول دفن جثمانه حتى نهاية أحداث المأساة.

والأمر الذى يستلفت الأنظار فى مشهد الانتحار أن آياس يقبل على الموت فى صلابه مثيرة للدهشة، فهو يعتبر سيفه الذى سيقضى عليه أحب شيئ لديه ευνουστατον[١٤٩]، ويرى أن النحيب مضيعة للوقت θρηνεισθαι ματην[١٥٠]، ولا يعبأ بشيئ سوى ماقد يتعرض له جثمانه من مهانه إن كان أول من يراه أعداؤه، لذا يرجو الآلهة، ألا يحدث ذلك مطلقا[١٥١]، ويصف هذا اليوم الذى ينتحر فيه بأنه يوم منير φαεννη ημερα[١٥٢]. إن الموت شئ مختلف، بالنسبة لآياس، إنه ليس ظلاما، وإنما ضياء ، وهى رؤية تم التعبير عنها - من قبل - حينما اكتشف آياس انه قد قتل قطيعا من الأغنام بدلا من القادة الأغريق فأخذ يصرخ قائلا:

σκοτος, εμον φαος,
ερεβος ω φαεννοτατον, ως εμοι,
ελεσθ ελεσθε μ οικητορα,
ελεσθε μ[١٥٣].

ظلام الموت، ضيائى
يا ظلام العالم السفلى، يا ساطع الضياء، بالنسبة إلىّ، خذنى،
خذنى إلى مملكتك.

وفيما يبدو أن سوفوكليس يرمى من وراء هذا التأكيد الواضح على أن الموت - عند آياس - ليس ظلاما، وإنما ضياء، إلى التعبير عن معان بذاتها تتصل بطبيعة شخصية آياس. وتصوير مشهد الانتحار. ربما أمكن تفسير نظرة آياس إلى الموت والحياة، الظلام والضياء، فى ضوء إيمانه بقيمة أساسية تحرّك أفعاله

وهى فكرته عن «نبل الأصل» ευγενεια، انها تدفعه أن يرى الحياة والموت شيئا واحدا مضيئا باهرا، طالما كان النبل قائما فى الحالتين. ويعبر آياس عن هذا المعنى فى عبارة صريحة يقول فيها:

αλλ η καλως ξην η καλως τεθνηκεναι
τον ευγενη χρη παντ ακηκοας λογον[١٥٤].

إما حياة نبيلة، أو ميته نبيلة
هذا أمر واجب علىالنبيل.

فمن الواضح ـ من خلال أحداث المأساة ـ أن آياس أصبح لا يطيق الحياة بعد اكتشافه أنه قتل قطيعا من الأغنام بدلا من القادة الإغريق، ومن ثم تسلط عليه إحساس أليم بأنه صار موضع سخرية[١٥٥]. وتتردد كلمة السخرية، التى تمثل جرح آياس النفسى، على لسان معظم شخصيات المأساة، بالإضافة إلى الكورس أيضا[١٥٦]. فإذا أخذنا فى الاعتبار اعتزاز آياس بأصله النبيل ευγενεια، والذى يجعله يخشى مواجهة أبيه فى هذه الحالة المخزية[١٥٧]، الذى يعنى ـ بطبيعة الحال ـ اعتزازة بذاته وكرامته وسمعته، فإن الحياة التى يتعرض فيها للسخرية تصبح ـ عندئذ ـ حالكة السواد، أو فى عبارة أخرى ـ حياة مهينة، أما الموت فسيكون شيئا مضيئا، أو فى عبارة أخرى ـ موتا نبيلا، يرفض به الواقع المهين. وفى ضوء هذا المعنى ربما أمكننا تفسير انتحار آياس فى مواجهة الجمهور، فوق خشبه المسرح. فحينما يطعن آياس نفسه بسيفه رافضا الحياة المهينة. فإنه يقدم، أمام الملأ، نموذجا الاعتزاز بالذات والكرامة والسمعه يهز الوجدان هزا عنيفا لا يحققه انتحاره فى خيمته، أو فى أى مكان آخر غير ذلك.

وإذا كانت إثارة مشاعر التوتر والترقب قد لازمت - كما بيّنا - تصاعد خط فعل غضب آياس حتى مشهد الانتحار، فإنها لم تتوقف بانتهائه. فقبل أن يزهق آياس روحه، يتضرع إلى زيوس أن يكون شقيقه تيوكر أول من يرى جثمانه قبل اعدائه من القادة الاغريق(١٥٨). وبعد أن يزهق آياس روحه(١٥٩)، يسرى التوتر والترقب - من جديد - عما اذا كان الرب زيوس سيستجيب لصلاة آياس أم لا. ووسط انتظار ظهور تيوكر، يفاجئنا سوفوكليس بدخول الكورس - من جديد - باحثا عن آياس دون جدوى(١٦٠). وفجاة يلتقون مع تكميسا، زوجة آياس، التى تنعى اليهم صرخاتها العالية انتحارآياس(١٦١)، وتعقب ذلك بتساؤل عما إذا كان تيوكر سيجئ فى الوقت المناسب أم لا(١٦٢)، مما يثير - من جديد - مشاعر التوتر والترقب. ووسط هذه المشاعر، يظهر تيوكر(١٦٣)، الذى يضطر الكورس، بدافع القلق، إلى امره بالتوقف عن النحيب حتى يؤدى مهمته وقبل أن يشرع تيوكر فى ذلك نفاجأ بظهور منيلاوس الذى يأمر تيوكر بالابتعاد - فى الحال - عن جثمان شقيقه آياس(١٦٤).

ومما يلاحظ أن هناك آراء عديدة حول مدى الارتباط بين مشهد الخلاف حول دفن جثمان آياس، وبين مشاهد المأساه السابقة، وخاصة مشهد الانتحار. من هذه الآراء أن ذلك المشهد مجرد جزء خطابى يستهدف سد النقص فى طول المأساه بعد انتحار آياس، وبرغم ما قد يكون له من تأثير خشبة المسرح، فإنه يفتقد المقوم الدرامى، ولا يتفق مع المستوى المعتاد للمأساه السوفوكليه(١٦٥). وفى رأى آخر، أن مصرع آياس فى مرحلة مبكرة من المأساة لا يعنى أن اهتمام سوفوكليس يتركز عند هذه المرحله فحسب، وإنما يكمن فى مكان آخر غير ذلك(١٦٦). ويذكر أحد النقاد أن

الجزء الذى يعقب انتحار آياس يستهدف مقارنة تيوكر، شقيق آياس، بأعداء آياس الذين يتخذ تجاههم موقفاً معارضاً[١٦٧]. وفي تقديرنا أنه من الخطأ تقييم الرابطة بين مشهد الانتحار، ومشهد المأساة الأخير من خلال شخصية آياس، وإنما يجب أن يكون فعل المأساة هو الركيزة الأساسية التى تضمن وحدة أجزاء العمل المسرحي[١٦٨]، وهو الغضب، فى هذه المأساة، الذى دفع أعداءه إلى محاولة حرمانه من الدفن.

ويصل التشدد فى قرار حظر دفن آياس إلى قيام منيلاوس بتهديد تيوكر بالموت إن خالف ذلك القرار[١٦٩]، وتوجيه اجاممنون اللوم العنيف إلى تيوكر لمحاولته تحدى القرار[١٧٠]. ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب، وانما يشتعل الغضب الحاد بين الجانبين، فمنيلاوس واجاممنون من جانب وتيوكر من جانب آخر، إلى حد تبادل الشتائم. فمنيلاس يرمى تيوكر بأنه سليط اللسان γλωσση θρασυν[١٧١]، فيسبه تيوكر بالوقاحة μωριας[١٧٢]. أما اجاممنون فيسب تيوكر بأنه ابن سبية εκ της αιχμαλωτιδος λεγω[١٧٣]، وأن لغته الأجنبية غير مفهومة την βαρβαρον γαρ γλωσσαν ουκ επαιω[١٧٤]، فيتهمه تيوكر بالجحود، ويعيّره بسلوكيات عائلته المشينه[١٧٥]، ثم يهدده بالقتل إن حال دون دفن شقيقه[١٧٦].

في وسط هذا المشهد المشحون بالغضب يجئ اوديسيوس ويعطى، من الوهله الأولى، انطباعا بحكمته واتزانه وذلك من خلال تساؤلات هادئة محددة يوجهها إلى اجاممنون عن مسببات ذلك الغضب الحاد[١٧٧]. ويمارس اوديسيوس مهارته المشهودة فى الإقناع بهدف إخماد ثوره غضب اجاممنون، ودفعه إلى السماح بدفن جثمان آياس. فتارة يثير فيه الخوف من الآلهة، ومن

الاعتـداء علـى العدالـة الانسـانية والإلاهيـه[١٧٨]، وتـاره أخـرى يهتـدى أوديسيوس إلى استغلال صداقته بأجاممنون في زحزحته عن قراره عندما يحدّثه عن فائدة الاذعان للأصدقاء[١٧٩] ، إلى أن نجد اجاممنون يصـرح ـ فـى نهايـة الامر بأنه سيدفن آياس اكراما χαρις لأدويسيوس[١٨٠]. هذا الموقف المعتدل الذى يتخذه اوديسيوس يحظى باعجاب وتقـدير الكـورس، رفـاق آيـاس، لما ينطوى عليه من حكمه لا يمكـن انكارهـا [١٨١]. ثـم تتكـرر اشـادة الكـورس بالحكمـة فـى كلماتـه الاخـيره فـى ختـام المأسـاة [١٨٢]. وفـى ضـوء دور اوديسيوس المعتدل، واشادة الكورس بحكمته، يمكـن ابـداء الـرأى فـى مـدى ارتباط مشـهد المأسـاة الاخـير بمشـهد الانتحـار. إن حكـمـة اوديسـيوس هـى الصفة المفتقدة فـى كـل شخصـيات المأسـاة التـى يحرّكهـا الغضـب، باسـتثناء تكميسا.

أما انتحار آياس في الفن الاغريقي فيصـوره انـاء فخـارى اتيكـى، مـن نـوع الأمفـورا، يعـود إلى القـرن السـادس قبـل المـيلاد، مـن صـنع الفنـان اكسيكياس **Exekias**. يوجد في الجانب الايمن من الانـاء درع آيـاس تعلـوه خوذته، وتوجد في الجانب الايسر نخله، أما وسط الاناء فيصور آيـاس منكبـا على تثبيت مقبض سيفه في الارض في وضـع رأسـي، بحيث يتجـه نصـله إلى أعلى، استعداد للسقوط فوقه، والاجهاز على حياته. ويعلق «فيكـرز» علـى ذلك المشـهد المصـور علـى الانـاء فيقـول إن انتحـار آيـاس لا يمكـن تجسـيده بصورة اكثر تعبيرا مما نجده في هذا الاناء[١٨٣]. أمـا «شـابيرو» فيقـدم شـرحا تفصيليا لما يتضـمنه المشـهد مـن مضـامين فنيـه. فهـذا الفضـاء المنعـزل الـذى يتوسطه آياس يعبر عن عزلته وفعله الانفرادى، وتعبر التجاعيد المرتسمه على جبهته وخده عن حالته المضطربة، أما الخوذة التى تعلو الدرع فتعبر عـن حيـاة

آياس السابقة بوصفة بطلا محاربا، وأما النخلة التي تظلل آياس فتعبر عن التعاطف معه[١٨٤]. في حين يرى «كاربنتر» أن النخلة - هنا - تعبر عن وقوع الحدث في أرض أجنبية[١٨٥]، وهو تفسير مقبول يتفق مع نص مأساه آياس الذى يصور انتحاره على شاطئ ساحل طرادوة الشمالى.

ولعله من الممكن أن يضيف نص مأساه آياس دلالات فنيه جديدة إلى ذلك المنظر المصور على الاناء، ربما يكون المؤلف سوفوكليس قد استلهمها من تعبير الفنان اكسيكياس، باعتبار أن انتاج ذلك الاناء يسبق زمنيا تأليف وعرض مأساة آياس، أو يكون الفنانان قد اتفقا في رؤيتهما الفنيه لمشهد الانتحار رغم اختلاف أدوات تعبيرهما. فقبل أن ينتحر آياس، بفترة وجيزة، يقوم باعطاء ابنه درعه المسمى ευρυσακες الذى كان اسما لإبنه في نفس الوقت[١٨٦]، وعبر عن امله أن يكون ابنه في شجاعته وبأسه[١٨٧]. ويمكن القول أن الدرع يمثل رابطه رمزية بين الاب وابنه. فإذا نظرنا إلى يمين الاناء نجد فيه درعا تعلوه خوذه مما يؤكد المعنى الذى ذهبنا اليه، وهو الرابطة القوية بين الابن وابيه. فوجود أبن آياس، يوريساكس، يضمن وجود، أو على الاقل بقاء ذكرى آياس. ولا يقتصر الامر على التعبير عن استمرارية الاب من خلال الابن - فحسب - ، وانما هناك تأكيد على تبنى الابن صفات ابيه، ويتمثل ذلك - هنا - في الخوذة التي تعبر عن شجاعة آياس وبأسه اللذين يأمل آياس أن يتحلى بهما ابنه «يوريساكس». وفي يسار الإناء توجد نخله استقر الرأى على أن استخدامها في الفن اليونانى دلالة على التأثير الشرقي[١٨٨].

ومن المفترض أن الفنان الاغريقى يعمد - في أحيان كثيرة إلى الإيحاء بمعان بذاتها أو يرمز إلى مفاهيم أو موضوعات بعينها، أو غير ذلك من أمور أخرى، عن

طريق استخدام العناصر الزخرفية على اختلاف أنواعها. فإن كان الغرض من تصوير النخلة - في منظر انتحار آياس - التعبير عن التعاطف مع آياس، فمن الأولى - في هذه الحالة تصوير شجرة زيتون لما تختص به من اهميه وقداسه عند الاغريق، مما قد يعمّق الاحساس بالتعاطف مع آياس، ويضفي عليه معنى مميزا. فإذا رجعنا إلى تصوير النخل على الآنيه الفخارية وجدنا أنها تصاحب - بصفة عامة - منظر ولادة أو موت، مما يبعث على الاعتقاد بأنها ترمز إلى تجدد الحياة، أو فكرة الخلود. وربما يكون من الأوفق - في تقديرنا - أن نبحث دلالة النخلة الفنية من خلال علاقتها بعناصر المنظر المصور على الإناء. فإذا كان الدرع والخوذه، على الجانب الايمن من الإناء، يعبران - كما بيّنا - عن حياة آياس في شخص ابنه، وحفاظه على خصال ابيه، فإن النخلة، على الجانب الأيسر من الإناء، تؤكد تجدد الحياة واستمراريتها من خلال ابن آياس، وتشير قامة النخلة الطويلة، وهامتها العالية إلى أن ابن آياس سيبقى شامخا مرفوع الرأس، بل يمكن القول انه سوف يحظى بالخلود. فقد كان آياس واحدا من أبطال أثينا القوميين، الذى تحمل اسمه واحده من القبائل الاتيكية التى ينحدر منها عائلات اثينيه متميزة، ولذا فإن مأساة آياس تحظى بتقدير خاص من جانب الاثينيين[١٨٩]. ومن الثابت أنه قد اقيمت - فيما بعد - عبادة لآياس فى أثينا[١٩٠].

وفى ضوء هذا التفسير، ربما جاز لنا القول إن الفنان «اكسيكياس» يدعونا إلى النظر إلى انتحار آياس الذى يتوسط الاناء الفخارى نظرة خاصة. إن انتحار آياس لا يعنى فناءه، بل سيظل آياس شامخا فى صوره ابنه. كما أن اختياره للموت يعد - فى حد ذاته - دليلاً ساطعا على عزته وكرامته. وتتفق هذه النظرة مع ما يقدمه نص المأساة عن موقف آياس من الحياة والموت، الذى يمثل - كما بيّنا - دافعه القوى إلى الانتحار، ويفسر - فى تقديرنا - تقديم مشهد

الانتحار فوق خشبة المسرح، حيث يعلن آياس على الملأ - في مشهد مؤثر - إيثاره الموت النبيل عن الحياة المهنية.

ولقد اظهرت هذه الدراسة أن سوفوكليس قد خالف المألوف حينما صور انتحارآياس فوق خشبة المسرح، وبيّنا - من ناحية اخرى - انه لم يخالف وجهة النظر الارسطية فى هذا الشأن. ولقد اجتهدنا - فى هذه الدراسة - فى تفسير انتحار آياس فوق خشبة المسرح فى ضوء ما بدا لنا من اهمية محورية لهذا الموقف بالنسبة لفعل المأساة بأسرها، إذ أنها لا تنحصر فى ذلك الموقف - على وجه التحديد - وانما تتعداه حتى المشهد الاخير من المأساة، فالغضب الحاد الذى دفع آياس إلى الانتحار هو نفسه الذى يدفع قائدى الاغريق، اجاممنون ومنيلاوس، إلى حظر دفن جثمانه. وربما - من هنا - كان إظهار الانتحار على خشبة المسرح على أساس أنه ليس مجرد حدث قائم بذاته يمكن التعبير عنه بصرخة من خلف المسرح مثلا، وانما هو مركز لدائرة أوسع من المشاعر والمواقف.

وفى إطار هذا التناول، تم الكشف عن عيوب شخصيات المأساة الحادة، وهو الغضب، وبخاصة شخصيتها الرئيسية آياس، أما اوديسيوس، فكان على النقيض من سائر شخصيات المأساة، إنه يمثل الحكمة التىيدعو إليها سوفوكليس فى هذا العمل. واهتمت هذه الدراسة - من ناحية اخرى - بابراز قدرة سوفوكليس الهائلة علىإثارة مشاعر الترقب والتشوق لدى المشاهدين طوال أحداث المأساة، ، تارة تجاه انتحار آياس، وتارة أخرى تجاه دفنه. و اتبع سوفوكليس فى إثارة مثل هذه المشاعر اساليب مختلفة منها ظهور آياس بأداة القتل، وهى سيفه، فى معظم مشاهد المأساة، ورسم مشهد

مؤثر يجمعه بزوجته وطفله الصغير تثير نتائجه توقعات المشاهدين وترقبهم. وتارة أخرى يقوم سوفوكليس بإثارة التوتر والترقب من خلال التلاعب بالألفاظ، ثم النبوءه أو الرسول، وغير ذلك مما وجه كل الاهتمام إلى مشهد الانتحار. أما تصوير ذلك المشهد فى الفن، على أمفورا اتيكية تعود إلى القرن السادس ق. م فإن قراءته فى ضوء العمل المسرحى كشفت عن دلالات فنية تتطابق مع ما قدمه سوفوكليس فى مأساة آياس. وسواء استلهم سوفوكليس - أم لا - من منظر الإناء الفخارى ما صوره فى مأساته، فإن عمل الفنانين على إبراز موقف الانتحار - بكل معطياته - خير دليل على أهميته وجاذبيته من الناحية الفنية.

هيبوليتوس فى مأساتى
هيبوليتوس ليوربيديس وفايدرا لسينيكا

تصـور مأسـاة هيبوليتـوس شخصـيتين علـى طرفـى نقـيض، إحـداهـما الشاب هيبوليتوس الذى كان غارقـا فـى فنـون الصـيد بالغابـات، عازفـا عـن النساء وشباك الهوى، أمـا الشخصـية الأخـرى فهـى زوجـة ابيـه فايـدرا التـى وقعت فى حب هيبوليتوس حتى أذنيها! فلما صد هيبوليتوس عـروض الغـرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، انتحرت «فايـدرا» وتركـت رسالة لزوجها «ثيسيوس» تتهم فيهـا «هيبوليتـوس» ابنـه باغتصـابها عنـوه. فلما عاد الأب الغائب، وعلم بذلك صب لعناتـه علـى ابنـه، وتضـرع إلى إلـه البحـر بوسـيدون أن يهلكـه. وبالفعـل اسـتجاب لـه بوسـيدون، وعـاد «هيبوليتوس» إلى المنزل بين الحياة والموت بعد أن خرج له من البحـر مخلـوق وحشى تسبب فى هلاكه. ثم ظهرت الربه آرتميس لكى تعلن الحقيقة كاملـة، وتكشف النقاب عن آلاعيب إلاهه الحب والجمـال افروديتـى، وعـن طهـارة وبـراءة هيبوليتـوس. فينـدم ثيسـيوس مـر النـدم علـى ظلمـه لإبنـه الراحـل. والتدخل الإلهى هنا ـ الإله من الآله بالمصـطلح النقـدى ـ يهـدف إلى مسـاعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمـض علـيهم مـن الأحـداث التـى يشـاهدونها على المسرح، كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل العقدة المسرحية.

وبالرغم من أن مأساة «فايدرا» لبسينيكا تحمل بعض سمات التشابه مع مأساة «هيبوليتوس» إلا أنها تختلف عنها فى بعض الوجوه.

والموضوع الذى تعالجه هذه المأساة ـ كما هو الحال عند يوربيديس ـ هـو حـب «فايـدرا» الآثـم للشـاب «هيبوليتـوس» ابـن زوجهـا «ثيسـيوس»

وانتقامها منه باتهامه باطلاً بأنه روادها عن نفسها، فثار عليه أبوه وطرده من بيته وهو يصب عليه لعناته مما أدى إلى موته بلا ذنب جناه.

وأهم ما يميز مأساة «سينيكا» أنه صور شخصية فايدرا لا على أنها إمراة طاهرة وقعت في حب ابن زوجها رغما عنه، وهى تناضل ضد الاعتراف به، بل على أنها إمراة لعوب تحاول بكل الوسائل إغراء ابن زوجها الذى وقعت في غرامه وهامت به حبا، وفعلت كل ذلك رغم كل التحذيرات والنصائح التى وجُهت إليها.

كما انه لم يصور شخصية هيبوليتوس على أنه مجرد شاب طاهر الذيل بارد الطبع، بل على أنه عدو للمرأة. فقد أعلن عن فرحه لوفاة أمه، إذ لا توجد بعد ذلك إمراة يجب ألا يكرها. كما لا يوجد في مأساة «سينيكا» أى تدخل من جانب الآلهة، كما حدث في بداية ونهاية مأساة «يوربيديس» ولكن «فايدرا» نفسها، وقد اعلنت بنفسها لهيبوليتوس عن حبها، هى التى تعترف بجريمتها وتبرئ ساحة «هيبوليتوس» ولكن بعد إعلان موته، ثم تطعن نفسها، فتموت هى الأخرى.

فإذا كان «هيبوليتوس» يواجه - هنا - رغبه - «فايدرا» في صلابه تؤكد إيمانه بسلطان العقلRatio، فإن «فايدرا» - على النقيض من ذلك - تستجديه في ضعف يؤكد أن فؤداها قد سيطر عليه سعيها المحموم وراء المتعه Voluptas حتى أنها لم تعد على حد قولها سيدة نفسها.

ويتأكد لنا في نهاية هذا الصراع المأساوى أن «هيبوليتوس» برئ طاهر، أما «فايدرا» فآثمه. ومادام الأمر كذلك فإنه لا بد أن نسأل أنفسنا

عن سر عدم تدخل الآلهة لإنقاذ هيبوليتوس البرئ الطاهر من الموت. هذا التساؤل يحمل - فيما يبدو - أكثر من إجابه. فيمكن القول أن الآلهة تهدف من وراء موت «هيبوليتوس» إلى عقاب ثسيوس لعدم إصغائه إلى صوت العقل. ويمكن القول أن موت «هيبوليتوس» قد استهدفت الآلهة من ورائه عقاب «فايدرا» وذلك على نحوين مختلفين، أولهما الجنون الذى انتابها لفقدانه، وثانيهما انتحارها ليأسها من الحياة بعيدة عن «هيبوليتوس». ويهدف كل ذلك إلى التركيز - فى صورة مأساوية حادة - على عاقبة عدم الإنصات إلى صوت العقل، فها هى «فايدرا» تفقد حياتها، وها هو «ثسيوس» يفقد ابنه ومن ثم يعيش فى ندم أبدى.

وقد قدّمت مأساة «فايدرا» عند سينيكا مادة غزيرة للرسامين والمثالين فى جميع أنحاء إيطاليا، وليس فى روما وحدها. ومن بين الأعمال الفنية التى يصفها الكاتب الرومانى بلينيوس الأكبر، والتى خلفها فنانون معروفون سابقون على عصره لوحة رائعة تصور انزعاج هيبوليتوس - عندما هاجمه الثور البحرى - ويبدو أن نفس الجزء من القصة (انزعاج هيبوليتوس) قد أثار اهتمام صانعي الأوانى الفخارية فصوروه على عدد من الأوانى. وتشير بقايا مدينة بومبيئ **Pompeii** إلى أن أسطورة فايدار وهيبوليتوس ظلت مسيطرة على تفكير أهل الفن حينذاك وخاصة فى عهد نيرون، وفى عهد فلافيوس، فقد عُثر - على سبيل المثال - على لوحة تصور فايدرا وهى تتوسل إلى هيبوليتوس وبينهما المربية، كما عُثر على لوحة أخرى تصور فايدرا وهى جالسة بينما تركع المربية عند ركبتى هيبوليتوس. ووُجدت أيضا - لوحه فى روما يرجع تاريخها إلى القرن الثانى الميلادى تصور فايدرا وهى مقدمة على الانتحار. كما لوحظ وجود نقوش بارزة تصور مشاهد من نفس القصة على التوابيت الحجرية.

ميديا عند يوربيديس وسينيكا

تصور مأساة ميديا عند يوربيديس الغيرة القاتلة التى شبت فى قلب الزوجة التى تحمل المأساة اسمها عنوانا. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كولخيس مع ياسون حبيبها، وتزوجا وعاشا فى كورنثا زمنا وانجبا ولدين. ولكن مالبث ياسون أن هجرها ليتزوج ابنه ملك كورنثا، فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع ، ولكنها ـ هي التى كانت تمارس فنون السحر ـ أرسلت هدية مسمومة للعروس، إنه رداء مغموس فى مادة سحرية ما أن لبسته العروس حتى احترقت وهلك معها أبوها أيضا. ولما عاد «ياسون» إلى بيت الزوجية يزبد ويتوعد وجد ميديا تمتطى عربه مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) ـ جدها الأسطورى ـ لكى ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهي ـ أى الإله من الآله بالمصطلح النقدى ـ إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والاستقرار فى نفوس الابطال. المهم أن ميديا ذبحت ـ أمام ناظرى ياسون ـ ولديه، وفلذات كبدها ولم تسمح له حتى بلمسهما.

وتعد هذه المسرحية رائعة يوربيديس بحق، فهى تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام فى الحبكة الدرامية والتركيز فى الحدث التراجيدى على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي فى هذه المأساة لم يعد فى غالبيته صراعا بين الإنسان والآلهة ـ كما هو الحال عند ايسخليوس ـ ولكنه صار صراع داخليا سيكولوجيا يحتدم بين الإنسان ونفسه، وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية.

أما مأساة ميديا عند «سينيكا» فهى محاكاة مبالغ فيها لمأساة يوربيديس التى تحمل نفس الإسم وتتلخص الأحداث فى أن «ميديا» قد أصابها مس

من الجنون لتحول زوجها «ياسون» عنها، وصدور قرار بنفيها من كورنثا، ولكنها استطاعت تأخيرتنفيذ القرار ليوم واحد لتدبر أمرها، وتحكم خطتها قبل أن ترحل من كورنثا، ومن ثم فقد دبرت أمر قتل عروس زوجها الجديدة، كما قتلت ولديها منه حتى تتركه معدما بلا زوج ولا ولد.

وتختلف مأساة «سينيكا» عن مأساة «يوربيديس» في أن شخصية «ميديا» عند الأول أكثر وحشية، فهي تتمنى لو أنها أنجبت أربعة عشر طفلا بدلا من أثنين ليكون انتقامها أعظم وأكبر، ثم أنها قتلت احد ولديها أمام المشاهدين تهدئة لربات الغضب المنتقمة لأخيها، وقتلت الثاني أما عيني أبيه، وقذفت بأوصاله من أعلى سطح مسكنها إمعانا في تعذيب «ياسون» الذي اعترف بأنه لا يستطيع أن يعيش بدون أولاد ومن ثم فإن قرار النفي عند «سينيكا» قد صدر بنفي «ميديا» وحدها دون أولادها، وهي في هذه المأساة تتضرع لكي يسمحوا لها بأخذ أولادها معها. ولكن «ياسون» يرفض لأنه يحب أولاده حبا جما، ولا يستطيع العيش بدونهم. وهذا الاعتراف يعطي ميديا مفتاح الانتقام من «ياسون» بقتل أولاده.

ومن أشهر المراحل التي تناولتها الأعمال الفنية من قصة ميديا المرحلة التي تكون فيها ميديا وياسون منفيين في كورنثا. وهي المرحلة التي يعالجها كل من يوربيديس وسينيكا في المأساتين اللتين وصلتا إلينا كاملتين. واحتلت مأساة ميديا عند يوربيديس وسينيكا موضعا جذابا في مجال الفنون التشكيلية في العالم القديم. فلقد حفظ الزمن لنا مجموعة ضخمة من المصنوعات الخزفية، حيث صورت مناظر متعددة ومتنوعة من قصة ميديا.

هيراكليس فى الشعر الملحى والرعوى والمسرحى

هيراكليس Heracles، أو مجد هيرا، هو الإسم الذى عُرف بـه الكيديس Alcides الطفل اللقيط بعد أن أرضعته هيرا دون أن تدرى أنـه أبـن زوجهـا غـير الشرعى من الكميني زوجة أمفتريون. منذ ذلك الحين أصبح هيراكليس خالـدا، فقد أنجبه زيوس كبير الآلهة، وأرضعته هيرا زوجة كبير الآلهة.

تلقي هيراكليس منذ نعومة أظافرة جميـع أنـواع الفنـون، علـّمه والـده امفتريون كيـف يقـود عجلـة السـباق. درّبـه كاسـتور علـى المبـارزة، علـّمه استخدام جميع أنواع الأسلحة. درّبه على ركوب الخيـل، والقيـام بالمنـاورات وعمليات الكر والفر. لقّنه أوتولوكوس ابن رسول الآلهة هرميس دروسا فى الملاكمة والمصارعة. علـّمه يوروتوس الرماية، لكـن هيراكلـيس فـاق معلميـه جميعا في كل تلك الفنون[191].

أصبح هيراكليس ـ فى الأعمال الأدبية ـ نموذجا مكتملا للبطولـة بكـل أبعادهـا، وتناولـت شخصـيته أقـلام كتـاب كـثيرين فـى شـتى أنـواع الأدب الإغريقى، فقد تناول قصته Hesiodus، الشاعر التعليمى فى قصـيدة «درع هرقـل» Heracleous Aspis، المشـكوك فـى نسـبتها إلى هسـيودوس. وتـذكرنا هـذه القصـيدة بوصـف هـوميروس لـدرع «آخيليـوس» فـى «الإلياذة»، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وتـرد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة «المثيلات» وهى تتنـاول قصة «الكمينى» و«أمفتريون» ومولد التؤام «هرقل» و «إيفيكليس» ثـم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسلح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصـف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفا لصـراع

بين هرقل و«كيكنوس» الوحش ابن الإله آريس. ودرع هرقل مثل درع أخيليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس، وعليه مشاهد من أساطير الإلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة، تظهر حالة الشعر الملحمي التعليمي عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدني والتدهور[192].

ويتناول الشاعر الغنائي «بنداروس» قصة هيراكليس في النيمية الأولى، وهي القصيدة الموجهة إلى «خروميوس» من (أيتنا) الذي فاز في سباق العربات في مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ ق. م. وفي هذه القصيدة يتطرق الشاعر إلى أشهر أبطال الإغريق، هيراكليس، صاحب الأعمال الأثنى عشر المشهورة. ويقوم بنداروس بسرد قتل الثعبانين اللذين رسلتهما «هيرا» ليقتلاه طفلاً رضيعاً، ويصف لنا كيف ان الوالدين استشارا العراف «تيريسياس» الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل راهر ينتهي بالتألية الباهر[193]

ويتناول الشاعر السكندرى ثيوكريتوس قصة هيراكليس في قصيدتين من قصائده الرعوية، إحداهما بعنوان «هيراكليس قاتل الأسد» **Herakles Leontophonos** وهي تحكي مغامرات هيراكليس في تنظيف حظائر «أوجياس» وقتله لأسد نيميا. أما القصيدة الثانية فعنوانها «هيراكليس الطفل» **Herakliskos** ويحدثنا فيها الشاعر عن الأفاعي التي أرسلتها «هيرا» للفتك بالطفل هيراكليس في مهده، وقيام الطفل هيراكليس بقتلها كأول عمل بطولي له[194].

وكانت قصة هيراكليس مادة ثرية استجابت لمعالجات خالدة قام بها كتاب المسرح التراجيدى الإغريقي والروماني. فلقد صور سوفوكليس شخصية البطل

الإغريقي «هيراكليس» في تراجيديتين هما «سيدات تراخيس» Trachiniae ومأساة فيلوكتيتيس Philoctetes. وقدم يوربيديس تراجيدية تحمل اسم هيراكليس مجنوناً Heracles Furens وصوره لنا في مأساة الكستس Alcestis التي يظهر فيها في مشهدها الأخير. أما الشاعر التراجيدي الروماني «سينيكا» Seneca فقد كتب - لحسن الحظ - تراجيديتين تحملان اسم هيراكليس إحداهما بعنوان «هرقل مجنوناً» Heracles Furens والثانية بعنوان هيراكليس فوق جبل أويتا«Heracles Oetaeus».

في مأساة «سيدات تراحيدس» «Trachiniae» يروى سوفوكليس أن «هيراكليس»، زوج ديانيرا، قد وقع في حب فتاة صغيرة جميلة هي «ايولى» ابنه يورتيوس ملك «أويخاليا»، ولما عارض الأب ذلك الحب قام هيراكليس بقتله ودمر مدينته واستولى على ابنته عنوة:

«من أجل هذه الفتاة قضى هرقل
على يورتيوس، ودمر مدينة اويخاليا ذات
القلاع العالية. إن ايروس، إله الحب،
وحده بين سائر الآلهة هو الذى دفعه إلى
إطلاق سهام الحرب»[١٩٥].

ويرسم سوفوكليس صورة إنسانية غاية في الرقة «لديانيرا»، زوجة «هيراكليس»، فرغم شعورها بصدمة نفسية عنيفة، وإحساسها بالخطر الذى يواجه كيانها الأسرى[١٩٦]، فإنها تلتمس العذر للحبيبين لأن الحب إله يخضع له البشر أجمعين:

إن الحب الذى يسيطر عليّ ... هل أنكر

أنه يسيطر على أخريات مثلى؟
ليس من الفطنه أن ألوم
زوجى الذى أصابه الحب، أو تلك،
الفتاة شريكته فى هذا النداء[197].

ورغم تفهم ديانيرا لمشاعر زوجها، وتقديرها لسلطان الحب الذى لا يقاوم، فإنها زوجة أولا وأخيرا، وليس من المعقول أن تقف مكتوفة الأيدى أمام هذا الخطر الذى يهدد حياتها. على أن رد فعل هذه الزوجة يتفق مع الصورة التى رسمها لها سوفوكليس، إنها لا تثور أو تحتد أو تلجأ إلى الانتقام، وإنما تعمل على استعادة حب زوجها باللجوء إلى السحر. فقد كانت ديانيرا تمتلك مادة سحرية، تعيد الحب إلى القلب حصلت عليها من نيسيوس عدو زوجها هيراكليس. عندئذ تضع «ديانيرا» هذه المادة فى ثوب تهديه إلى زوجها ليهجر محظيته أيولى[198] فتفنى هذه المادة جسد هيراكليس [199]. إن بساطة ديانيرا ورقتها دفعتها إلى التصرف بحسن نيه دون أن تتشكك فى هدية عدو زوجها.

ورغم كل ما يعانيه هيراكليس، فإنه يظهر أمامنا فى صورة حرص سوفوكليس على أن يجسّد فيها الكبرياء البطولى، وقوة التحمل والجلد، حيث يصرخ هيراكليس صرخة احتجاج مدوية ليس مبعثها الألم، وإنما الخجل من مواجهتنا بضعفه. إن الموت البطئ لا يؤلم سوى كبرياء هيراكليس البطولى، لذا يطلب - بإصرار الموت فى الحال:
«أيها الإغريق، يا أكثر الشعوب تنكرا لنسلها،
لقد عانيت وانفقت حياتى فى سبيل تحرير
أراضيكم من الوحوش الضارية، والمخلوقات البحرية الخرافية.

والآن تتركونى ألفظ أنفاسى بينما أعانى
آلام الاحتضار. أليس فيكم من يقضى علىّ بالسيف أو بالنار؟»[٢٠٠].

ورغم أن دور «هيراكليس» فى مأساة «فيلوكتيتيس» لسوفوكليس ينحصر فى ظهوره المفاجى - لفترة وجيزة - فى نهاية المأساة كإله هابط بالآله θεος απο μηχανης ليحل الموقف المعقد، فإننا نشعر بوجوده القوى طوال الأحداث التى تسبق موقف المأساة الأخير، وذلك من خلال أسلحته التى ورثها عنه فيلوكتيتيس العنيد الذى يرفض أن يعطيها للإغريق رغم أن نصرهم على الطرواديين متوقف، كما تعلن النبوءة، على تلك الأسلحة[٢٠١]. ويرجع عناد فيلوكتيتيس إلى شعوره بالمرارة إزاء هجران الإغريق له فى جزيرة ليمنوس حينما أُصيب بجرح متقيح، والرحيل بدونه إلى طرواده[٢٠٢]

ومن الواضح أن شعور فيلوكتيتيس بالألم، بشقيه العضوى والنفسى، يمنعه من أداء واجبه البطولى. وحينما يظهر هيراكليس بعد أن وصل الموقف إلى هذه الدرجة من الحدة نشعر أن الحل بات وشيكا، ومتوقعا فى الوقت نفسه. فلا بد أن ينتصر هيراكليس، رمز البطولة، للواجب الوطنى فيأمر فيلوكتيتيس، بالرحيل عن طروادة فى الحال فى نبرات تختلط فيها المشاعر الوطنية بالمشاعر الدينية:
«سوف أرسل إليك فى طروادة، اسكليبيوس الشافى،
فطروادة يجب أن تسقط.
إن تدميرها تقديس لأربابنا،
فالإيمان لن، يضعف فى قلوب البشر»[٢٠٣].

وفـى مأسـاة «هرقـل مجنونـا» Heracles Furens تنقلـب سـعادة واعتزاز البطـل هيراكليـس بإنجازاتـه البطوليـة إلى شـقاء وألم لأنـه يفاجـأ بـأن الطاغية ليكوس قد حكم بالموت علـى أبيـه وزوجتـه وأبنائـه. وبعـد أن ينـتقم البطل من الطاغية، ويـزول خطـره عن أسـرته تواجـه الأسـرة خطـرا جديـدا يتمثل فى جنون قد ابتلت به الربة هيرا البطل هيراكليس ترتب عليه أن قضـى على أسرته ولم ينـج مـن بـين يديـه سـوى والـده أمفتريـون. وتتضـخم مأسـاة هيراكليس حينما يعود البطل إلى وعيه، ويدرك بشاعة جريمته. عندئذ تستولى على «هيراكليس» آلام نفسية مبرحه تدفعة إلى الأقدام على الانتحار لولا أن صديقة الملك «ثسيوس» ينجح فى إقناعـه بالعـدول عـن هـذه الفكـره. وممـا يُلاحظ فى هذه المأساة أن يوربيديس يحرص علـى تصـوير الضـعف الإنسـانى الذى يعصف بالبطـل هيراكليـس حتـى يؤكـد أن هيراكليـس، رغـم بطولاتـه الخارقـة وقوتـه المذهلـة هـو إنسـان أولا وأخـيرا، ينتابـه الضـعف أو الإنهيـار النفسى عندما يقضى ـ بيده ـ على أسرته. ونجد فى الحوار التـالى بـين ثسـيوس وهيراكليس تعبيرا عن صورة البطل هيراكليس الإنسانية:

ثسيوس: (فى حسرة) واسفاه! أين هيراكليس الشهير؟

هيراكليس: (مستنكرا) أليست المعاناة أمرا أنسانيا؟[٢٠٤].

أما مأساة «الكيستيس» «Alcestis» فتصور، فى منتصـف أحـداثها نزول «هيراكليس» ضيفا على ادميتوس «Admetus» الذى فرغ تواً مـن دفن زوجته الكيستيس التى أفتدته بحياتها. ورغم حالة الحداد التى تخيم على القصر، فإن ادميتوس يخفى عن ضـيفه هيراكلـيس مـوت الكسـتيس حرصـا علـى أداء واجبـات الضـيافة كاملـة والترحيـب بالبطـل وإكـرام وفادتـه.

فأدميتوس يبادر هيراكليس بمجرد أن يلقاه بكلمات تنطق بفرحة اللقاء وحسن الاستقبال «مرحى هيراكليس المنحدر من زيوس»[٢٠٥]. ولم يكتشف هيراكليس حقيقة الأمر سوى من خادم القصر المتجهم[٢٠٦] فيتأثر هيراكليس ويصمم على أن يصارع إله الموت وينقذ الكيستيس من بين يديه، ويعيدها إلى الحياة مرة أخرى[٢٠٧]. ويضفي يوربيديس ـ هنا ـ على بطولة هيراكليس طابعا إنسانيا خالصا، فهو يقابل الجميل بأحسن منه، كما أنه يتأثر بآلام وأحزان غيره، ويسخّر بطولته لإعادة البسمة إليهم. وبالفعل ينجح هيراكليس في أن يغيّر حالة الحداد إلى سعادة وابتهاج وفرحة تفوق الوصف، ويجرى بها لسان الزوج أدميتوس وهو في أحضان زوجته بعد عودتها إلى الحياة:

«زوجتى يا أعز الناس، أيتها العينان
الحبيبتان، أيها القوام الجميل، ظننت أننى
أفتقدتك، ولن أراك مرة أخرى»[٢٠٨].

أما مأساة «هرقل مجنوناً» Heracles Furens للشاعر الرومانى سينيكا فتشير بأصبع الاتهام إلى عيب مدمر فى شخصية هيراكليس «هو طموحه الزائد عن الحد Ambitio مما دفع الآلهة إلى ابتلائه بالجنون عقابا له على تخطيه حدوده البشرية. إن طموح هرقل ـ إذن ـ وتخطيه حدوده البشرية هو الذى أثار غضب الربة «جونو» فوجدت فى سلوكه هذا مبررا للدفاع عن المملكة السماوية التى يتطلع هيراكليس أن يحتل مكانا فيها. والواقع أن جونو قد وفّقت فى اختيارها الطريقة التى تستطيع بها قهر هيراكليس، وتحويل قوته التى طالما تباهى بها[٢٠٩]، إلى مصدر ضعف وشقاء[٢١٠]، وذلك حين قررت أن تسلبه عقله، مكمن القوة الحقيقية، وتحويله مجنونا[٢١١].

إن طموح «هيراكليس» ونزوعه الدائب إلى القوة والنجاح تسببا في إغفاله حقيقة هامة، وهي أن قوة الآلهة فوق قوة البشر، وأن الآلهة تضرب بيد من حديد كل من يتطاول عليها ويتحداها، متجاوزا بذلك حدود قوته البشرية.

وجدير بالذكر هنا، أن طموح «هيراكليس» كان محط اهتمام النقاد. فمنهم من يرى، مثل «موتو وكلارك» أن طموح «هيراكليس» لا يختلف عن طموح أى بطل آخر يشعر بقوته ويتباهى بانتصاراته[٢١٢]. أما الناقدان «هنرى ووكر» فيعتقدان أن إفراط «هيراكليس» في طموحه تسبب في غطرسته. فبعد أن حقق انتصاراته في العالم السفلي، وعودته إلى الأرض، يراوده حلم في أن يصير سيد السلام **Auctor Pacis** بعد قهره المخلوقات المتوحشه[٢١٣]. ويتفق معهما الناقد «توبين» مضيفا أن طموح «هيراكليس» المفرط نجم عن إيثاره مصلحته الشخصية، متجاهلا إلتزامه نحو مجتمعه[٢١٤].

بيد أن التسليم بتبرير طموح هيراكليس، على نحو ما يذهب إليه الناقدان «موتو وكلارك» يعنى إعلاء لصوت القوة دون العقل **Ratio**، وهو ما يتعارض تماما مع فكر المؤلف الرواقي[٢١٥]. أما إيثار هيراكليس مصلحته الشخصية، ونسيانه دوره إزاء مجتمعه، على نحو ما يذهب إليه النقاد هنرى ووكر وتوبين، فهو تحذير من جانب المؤلف لهؤلاء ممن نسوا دور العقل الإنسانى فيتحقيق الخير لمجتمعهم.

والملاحظ أن صراع العقل **Ratio** مع القوة والطموح **Ambitio** يتجسد من خلال موقف أمفتريون - رمز الحكمة والعقل - مع هيراكليس،

حين وجده محلقاً بآماله في السماء، متطلعا إلى تشييد ممر يمكّنه من الصعود إلى مملكه الآلهة[٢١٦] فلا يملك إلا اتهامه بالجنون والغطرسة:

ابعد عنك تلك الأفكار الحمقاء،
اكبح جماح تلك القوى المعربدة
في قلبك المتغطرس، الذى لم يعد عاقلا[٢١٧].

ومن الملاحظ أن حكمة أمفتريون ورجاحة عقله المتمثلنان في لجوئه إلى الآلهة وتضرعه إليها، ومحاولته قهر طموح هيراكليس وغطرسته، تُقابل بتهور «هيراكليس» على الآلهة، حين راح يهدد في جنون بسحق معابد الآلهة في طيبة:

سوف أهدم معابد طيبة بجميع آلهتها
فوق جسدى[٢١٨].

وجدير بالذكر أن مأساة هيراكليس لا تتمثل في جنونه وقتله زوجته وأبنائة فحسب، وإنما تزداد قوة وعمقا، وتكتمل أبعادها، في عودة هيراكليس إلى صوابه وصدمته العنيفة حينم يدرك أبعاد جريمته الشنعاء. ولايملك «هيراكليس» حيال هذا الموقف المأساوى إلا التفكير في الانتحار بعد أن صار هو الملاذ الوحيد، وبعد أن فقد كل عزيز لديه:

لقد فقدت كل عزيز
العقل، السلاح، الشهرة، الزوجة، القوة
وحتى الجنون[٢١٩].

إن تفكير هيراكليس في الانتحار نابع ـ ولا شك ـ من إحساسه الحاد بالخجل من فعلته الشنعاء، وهو إحساس لا يفارقة رغم عدوله عن فكرة

الانتحار بناء على نصيحة صديقة الملك «ثيسيوس». وترسم نهاية الأحداث صورة للبطل هيراكليس تنطق بضعفه. وتجعله موضع إشفاقنا. فها هو البطل الذى ملأت شهرته وبطولته الآفاق، تدمره ألالهة ـ الآن ـ فتجعله عاجزا عن إيجاد ملاذ له على وجه الأرض يتوارى خلفه مع جريمته.

أما مأساة هرقل فوق جبل أوتيا Heracles Oetaeus، فتنفرد بمكانه خاصه بين باقي أعمال سينكا المأساوية فلقد استطاع المؤلف أن يبث فيها فكره الرواقي في ثوب درامي يعالج من خلاله موضوع تأليه البشر Apotheosis، أو فى عبارة أخرى، كيفية بلوغ الإنسان درجه الفضيلة التي تمنحه الخلود.

ولعل شخصية هيراكليس ـ على نحو ما صُورت فى تلك المأساة ـ كانت مادة خصبة للشاعر الفيلسوف استطاع من خلالها، أن يرسم صورة للبطل الفاضل الذى طالما كرس حياته للآلهة ملبيا مطالبها، محققا السلام على وجه الأرض بعد قضائه على الطغاة، والطغيان، وهو ما عمد المؤلف إلى إبرازه والتاكيد عليه منذ بداية المأساة. على أن حصول هيراكليس على صفة الخلود، أو التألية الذى طالما سعى إليه لا يتم إلا من خلال تفوق البطل الأخلاقى، وقهر كل الانفعالات والصفات الأخلاقية الممقوته التى من شأنها تدمير النفس البشرية، ليصير ـ بحق ـ جديراً بتلك المنزلة الرفيعة. لذا كان لا بد من رسم شخصية مغايرة لهيراكليس تساعد فى إبراز فضيلة هيراكليس وهى زوجته «ديانيرا»، فالمقابله بين الشخصيتين كانت مادة خصبه للشاعر الفيلسوف استطاع أ ن يجسد من خلالها الصراع الأخلاقى بين قيمتين متناقضتين متمثلتين فى غضب Ira ديانيرا وتهورها، وعقل Ratio هيراكليس وفضيلته.

لقد تحمل هيراكليس فى صبر وجلد أخلاقى كل آلام السم الذى دسته ديانيرا فى ثوب زوجها هيراكليس، معتقدة ـ خطأ ـ أنه يعيد إليها حب زوجها من جديد أقوى مما كان. وعندما تصبح مقاومة هيراكليس آلام السم لا جدوى منها، ويصبح الموت لا مفر منه، فإن هيراكليس لا يخشاه أو يهابه، وإنما يعجل به، فيطلب من صديقه فيلوكتيتيس أن يحرق جثته فوق جبل أوتيا[٢٢٠].

ويستلفت سنيكا الأنظار إلى جلد هيراكليس وشجاعته الرواقية فى مواجهة الموت، فهو يلقى بنفسه فى صمود وسط النيران، غير مبال بلهيبها[٢٢١]، فصار، بقوه تحمله وصبره، رمزا للفضيلة الرواقية. وتجدر الملاحظة أن هرقل نفسه كان واثقا من عداله الآلهه وانصافها للفاضل، فلقد اهتدى أخيرا إلى طريق الفضيلة، وعرف أن انتحاره هو الانجاز الأخير الذى تنشده الآلهه لمنحه حق التأليه، فيقول هيراكليس:

أننى أعتقد أن هذا اليوم سيجعلنى جديرا بالسماء[٢٢٢]

لقد منحتنى فضيلتى

طريقا إلى النجوم والآلهة أيضا[٢٢٣].

فلقد صار هيراكليس بفضيلته رمزا للعداله الآلهية والسلام، بعد أن قضى على كل القوى الشريرة على وجه الأرض، والمتمثلة فى قهره المخلوقات المتوحشه، ثم قهره الرزيله الممثلة فى غضب ديانيرا وجموح انفعالاتها، وأخيرا كلل كل هذه الأنجازات بإنجازه الأخير حيث حصل على نحو ما يعتقد الرواقيون، أنه أعلى درجه من درجات الحرية الإنسانية ، وذلك حينما أقدم ـ فى جلد وشجاعة ـ على الأنتحار[٢٢٤]. فلقد تحمل الآلام، فى هدوء وبنفس راضية، حتى يحفظ كرامته، فهو يعلم أن النهاية واحدة محددة سواء رضى بما كتبته الأقدار أم تمرد[٢٢٥].

الهوامش والمراجع

(١) لسان العرب، ج٦، ص٢٨.

(٢) تاج العروس، ج٧،٢٦٧.

(٣) شعراوى، عبد المعطى، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مكتبه الأنجلو المصرية، ١٩٩٢، ص ص ٤٢ -٤٣.

(٤) نفس المرجع، ص ص ٥١ - ٦٣.

(٥) Arist., Poet., 1453 B, 22 - 25.

(٦) Kock,Comicorum Atticorum Frgmenta, Vol, II 191, quoted in Denniston, J. D., Greek Literary Critiism, P. 37

(٧) Arist., Poet., 1453 B, 25 - 26

(٨) Plut. Moralia, 802 B.

(٩) Aesch, Choe, 18 - 19

(١٠) Ibid., VV., 269 - 275

(١١) Ibid., VV.,397 304

(١٢) Ibid., vv., 1029 - 1031

(١٣) Soph. El. VV., 65 72

(١٤) Ibid., VV., 131 - 133, 144- 145, 319, 355

(١٥) Ibid., VV., 1427

(١٦) Eur. El. VV., 34 - 35, 64 - 65, 77 - 78

(١٧) Ibid, VV., 967 - 978

(١٨) Ibid, VV., 1182 - 1184

(١٩) Ibid, VV., 1206 - 1208, 1227-1229, 1294-1297, 1321-1326

(٢٠) Aes., Choe., V., 120

(٢١) Ibid., V., 269

(٢٢) Ibis.VV., 899 - 903

(٢٣) Soph., El., V., 70

(٢٤) Eur., EL., VV., 100 - 101,276

(٢٥) Ibid, VV., 967 - 987

(٢٦) Ibid., VV., 967 - 998

(٢٨) Ibid., vv., 1272

(٢٩) Ibid, VV., 76 - 77

(٣٠) Ibid., VV., 346 - 347

(٣١) Whitman, Cederic, H., Sophocles, A Study of Heroic Humanism, Harvard, 1951, P. 159

(٣٢) Aes. Choe, VV.,1047 - 1062

(٣٣) Aes. Eum., VV., 34 - 177

(٣٤) Adams, S. M., Sophocles, The Playwright, Toronto 1957, p.71

(٣٥) Soph. El., 1427

(٣٦) Aes. Supp., V., 100

(٣٧) Aes. Prom., B. VV., 258 - 255

(٣٨) Ibid., VV., 522 - 526, 990 FF.

(٣٩) Aes. Choe., VV., 306 - 308

(٤٠) Ibid., v., 949

(٤١) Aes., Sopp., VV., 402 - 404

(٤٢) المسلمي، عبد الله، دراسة في مسرحية بروميثيوس في الأغلال لإسخيلوس، أو «مشكلة العدالة» فصله من حوليات كليه آداب عين شمس، العدد الرابع عشر، ١٩٧٤، ص ٣٢٨.

(٤٣) Aes. Prom., B., V., 214 FF.

(٤٤) Ibid., V. 239 ff

(٤٥) Ibid., V., 134, 154

(٤٦) Ibid., VV., 95 - 96, 318, 963 FF.

(٤٧) المسلمى، عبد الله، المرجع السابق، ص ص ٣٦٠ - ٣٦١

(٤٨) المسلمى، عبد الله، كاليماخوس القورينى، شاعر الإسكندرية منشورات الجامعة الليبية، كليه الآداب، ١٩٧٣ ص ص ١٠٧ - ١٠٨.

(٤٩) نفس المرجع، ص ١١٧.

(٥٠) Hom., Od., I, VV. 48 - 50, 65 - 69, 74 -87

(٥١) Ibid., I., VV., 194 - 205.

(٥٢) Hom. IL., I., V. 207 ff

(٥٣) Aes. Eum., VV., 470 - 472, 483 - 484

(٥٤) Soph. Aj., V., 14

(٥٥) Ibid., VV., 121 -126

(٥٦) المسلمى، عبد الله، المرجع السابق، ص ص ١٨٧ - ١٩٤.

(٥٧) نفس المرجع ص ص ١٩٥ - ٢٠٠

(٥٨) Eur., Hipp. VV. 1 - 2

(٥٩) Ibid.,VV.,B 1416 - 1429

(٦٠) يوربيديس. هيبوليتوس. ترجمة وتقديم. د عبد المعطى شعراوى، مراجعة، د. أحمد عتمان، سلسلة المسرح العالمى، العدد ١٨٢، الكويت، ١٩٨٤، ص ٦

(٦١) Od., I, VV., 11 - 20

(٦٢) Ibid, I, VV., 48 - 80

(٦٣) Ibid., VV., 282 290

(٦٤) Ibid., VV., 282 - 387

(٦٥) Ibid., IX, VV., 526 535

(٦٦) يوروبيديس، الطروادیات، ترجمة، إسماعيل البنهاوى، مراجعة د. أحمد عتمان، العدد ١٦٧، سلسلة المسرح العالمى، الكويت ١٩٨٣، الأبيات ٦٥ - ٨٠

(٦٧) Aes. Eum., VV., 90 -91

(٦٨) Ibid., V. 93

(٦٩) Ibid., V. 149

(٧٠) Lucian, The Dream, 20 & The Ships of Wishes.

(٧١) Plut., Moralia, 77 D.

(٧٢) Aes. Choe., VV., 1 - 2

(٧٣) Arist., Frogs, VV., 1141 - 1146

(٧٤) Arist., Chos., VV., 556 - 558

(٧٥) Ibid., VV., 726 - 729

(٧٦) Hom., IL., 19 vv., 258 265

(٧٧) Ibid., 9. VV., 453 - 461

(٧٨) Ibid., 9 VV., 565 572

(٧٩) Aes. Choe., VV.,

(٨٠) Ibid., VV., 1048 - 1062

(٨١) Paus., I, 28, 6

(٨٢) Vit, Aes., P.4

(٨٣) Eur. Bach., V.,13 ff.

(٨٤) Eur. Bach., V., 88 ff.

(٨٥) Ibid., VV., 26 - 29

(٨٦) Ibis., VV., 39 - 43

(٨٧) Ibid., VV., 335 - 337

(٨٨) Ibid., VV., 453 - 459

(٨٩) Ibid., VV., 859 861

(٩٠) Ibid., VV., 1029 - 1248

(٩١) Ibid., VV., 1029 - 1248

(٩٢) Eur., Sypp., VV. 990 - 1071, Hipp. VV. 776 - 89

(٩٣) Soph., Ant., VV. 1173 - 1243, VV. 130 - 1305, Trach., VV. 874 87, Oed. VV. 1234 64, aj., vv. 815 65

تنتحر في مأساة انتيجوني - وحدها - ثلاث شخصيات هم انتيجوني ويوريديكي شنقا وهيموني طعنا بالسيف. وتقتصر المآسي الباقيات على انتحار شخصية واحدة هي ديانيرا - في مأساة نساء تراخيس - حيث تنتحر طعنا بالسيف، وتنتحر يوكاستا شنقا في مأساه آياس. وليست هناك أية حالة انتحار في مأساتي فيلوكتيتيس وأويديبوس في كولونوس.

(٩٤) **Soph. Aj., VV. 815 - 65, Eur. Supp. VV. 990 - 1071**

(٩٥) انظر الشكل السابق ص ١٩

(٩٦) **Arist., Poet., 1452 B11 - 13**

وانظر:

Else, G. e., Aristotle Poetics, Translated With An Introduction and Notes, The University of Michigan Press, 1983, P. 37.

حيث يترجم εν τω φανερω فوق خشبه المسرح.

وانظر:

Aronott, Peter, Greek Scenic Conventions in The Fifth Century B. C, Oxford, 1962, pp. 134 - 36.

حيث يذكر أنه لا يوجد - بالتحديد - حظر فني، أو ديني قضى تجنب تصوير الموت أو المعاناة فوق خشبة المسرح الأغريقي وقارن:

ابراهيم محمد حمدى(دكتور)، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٥.

حيث يشير في ترجمته نفس فقرة أرسطو أعلاه إلى حدوث الفاجعة على المسرح (خلف الكواليس). ثم يذكر (نفس المرجع، ص ٦٦) أن ارسطو يؤكد على ضرورة ابتعاد العرض المسرحي عن المشاهد العنيفة كالقتل وسفك الدماء. وفيما يبدو، أنه يستند الى قول ارسطو (فقرة ١٤٥٣ب - ٣٢ - ٣٤) - أن قتل اويديبوس لأبيه το εξ του δραματος خارج الحدث الدرامي، وذلك في إطار ذكره، في نفس الفقرة، نماذج قتل أخرى تدخل ضمن الحدث الدرامي.

ومن الواضح هنا أن أرسطو يستعرض ما يتصل بالحدث المسرحي وما ينفصل عنه من نماذج القتل، دون أن يمس موضوع العرض المسرحي. وربما يُقال أن أرسطو يحّذر في فقرة أخرى من الاعتماد على تصوير الفواجع، فوق خشبة المسرح، في إثارة شعوري الخوف والشفقة. ولكن ذلك لا يعني - في تقديرنا - الحظر، وإنما يستلفت لفت انتباه المؤلفين إلى إحكام الصياغة الدرامية، بحيث لا يطغى العرض على النص. وأخيرا تجدر الإشارة إلى أن أرسطو يقرر أن مأساة آياس نموذج لمأساة الفاجعة η παθητικη τραγωδια وهذا دليل على اعجابه بها، ورضائه عن تصوير مشهد الانتحار فوق خشبة المسرح.

(٩٧) Soph, Aj., VV. 51 - 54

(٩٨) Ibid., V. 41

(٩٩) Ibid., V. 41.

(١٠٠) Biggs, Penelope, The Disease Theme in Sopocles, Ajax, Philoctetes and Trachiniae, CPH, Lxi, 1966, 226.

(١٠١) Hom, Il VI, V. 208

(١٠٢) Dem, Od., XI, VV. 541 64.

(١٠٣) Soph, Aj. V. 126

(١٠٤) Ibid., VV. 131 - 32

(١٠٥) IbID., V. 275

(١٠٦) Aris., Poet. 1455 B 34

(١٠٧) Soph, AJ., V. 275

(١٠٨) Ibid., VV. 268 - 69

(١٠٩) Ibid., V. 308, 310, VV. 317 - 18, 322 - 25

(١١٠) Ibid., VV. 310 24

(١١١) Ibid., V. 326

(١١٢) Ibid., V. 10, 30, 95, 147, 230, VV. 186 - 87

(١١٣) Ibid., VV. 91 - 177

(١١٤) Ibid, VV. 348 - 595

(١١٥) Ibid., V., 367

(١١٦) Ibid., V., 368

(١١٧) Ibid., 370

(١١٨) Ibid., V., 371 - 383

(١١٩) Ibid., V., 371, VV., 393095, 412 - 22, 475 - 78

(١٢٠) Ibid., VV., 410 - 11

(١٢١) Ibid., VV., 494 - 504

(١٢٢) Ibid., VV., 485 90

(١٢٣) Ibid., VV.506 - 24

(١٢٤) Ibid., VV. 577 - 96

(١٢٥) Blundell, Mary Whitlock, Helping Frinds And Harming Enemies, A Study In Sophocles And Greek Ethics, Cambridge Univ., Pr. 1991, P. 72.

(١٢٦) Vickers, Brain, Towardw Greek Tragedy, Drama, Myth, Society, Longmann, London, And New York, 1979, P. 68

(١٢٧) Goldhill, Simon, Reqding Greek Tragedy, Cambridege University, Pr. 1988, P.86.

(١٢٨) Holt, Philip, The Debate Scenes In The Ajax, AJPH, 102, 1981, p. 279.

(١٢٩) Murray, Gilbert, The Literature of Ancient Greece, Phoenix Books., The University of Chicago Pr., Chicago, 1956, p. 243.

(١٣٠) Soph., Aj., V. 597, ff

(١٣١) Ibid., V., 645 ff.

(١٣٢) Ibid., V., 485 - 90

(١٣٣) Kitto, H. D. F, Greek Tragedy, Methuen & Co. LTD, London, rep. 1981, p. 123.

(١٣٤) Knox, B. M. W., The Heroic Temper, Cambridge Univ. Pr 1963. p. 26

(١٣٥) Bigge, Penelope, Op. Cit., p. 227

(١٣٦) Simon, Bennett, Mind & Madness In Ancient Greece, The Classical Roots of Modern Psychiatry, Cornell University Pr., p. 26

(١٣٧) Soph, Aj. V. 807

(١٣٨) Ibid., V., 658

(١٣٩) Ibid., V.,665

(١٤٠) Ibid., V., 688 - 89

(١٤١) Ibid., V., 690

(١٤٢) Ibid., v., 719 f

(١٤٣) Ibid., V., 693 - 718

(١٤٤) Ibid., V., V., 756 - 57

(١٤٥) Wigodsky, Michael. M., The Salvation of Ajax, Hermes, 90, 1962, pp. 150 - 51.

(١٤٦) Spoh. AJ., VV., 803 - 14

(١٤٧) Taplin, Oliver, Greek Tragedy In Action, Methuen &Co LTD., London, 1973, p. 41

(١٤٨) Soph., AJ., v. 866 F.

(١٤٩) `Ibid., V., 822

(١٥٠) Ibid., V., 852

(١٥١) Ibid., V., 824 - 30

(١٥٢) Ibid., V., 856

(١٥٣) Ibid., V., 396 - 99

(١٥٤) Ibid., V., 478 - 79

(١٥٥) Ibid., V.,367 - 382

(١٥٦) Ibid., V.,79, 303, 383, 958, 961, 969, 989, 1011, 1043

(١٥٧) Ibid., V., 467 66

(١٥٨) Ibid., V., 826 - 30

(١٥٩) Ibid., V., 826 - 65

(١٦٠) Ibid., V., 866 F.

(١٦١) Ibid., V.,891 F.

(١٦٢) Ibid., V.,922 - 26

(١٦٣) Ibid., V., 976 F.

(١٦٤) Ibid., V., 1040 - 48

Haigh, A. E. The Tragic Drama of The Greeks, Dover Publication, New York, 1968, 188.

(١٦٦) Baldry, H. C., Ancient Culture & Society, Chatto And Windus, London, 1978, p. 91.

(١٦٧) Holt, Philip, Op. Cit., P. 287.

(١٦٨) وقد أكد أرسطو على هذا المبدأ فى أكثر من موضع من مؤلفه فن الشعر

Arist, Poet. 1450 B 15 - 23, 145OB 30 - 34, 1451A 16 - 19

(١٦٩) Soph, aj., vv., 1047 - 48, 1089 - 90

(١٧٠) Ibid, VV. 1226 - 27.

(١٧١) Ibid, V., 1142

(١٧٢) Ibid, V. 1150.

(١٧٣) Ibid, VV. 1228

(١٧٤) Ibid, V. 1263

(١٧٥) Ibid, V., 1260 - 98

(١٧٦) Ibid, V., 1308 - 12

(١٧٧) Ibid, V., 1318 - 27

(١٧٨) Ibid, V., 1332 - 35, 1342 - 44

(١٧٩) Ibid, V., 1353

(١٠٨) Ibid, V., 1370 - 71

(١٨١) Ibid, V., 1374 - 75

(١٨٢) Ibid, V., 1419 - 1421

(١٨٣) Vickers, Brain, Op. Cit. P. 43

(١٨٤) Shapiro. H. A., Myth Into Art, Poet & Painter In Ckassical Greece, Routledge, London, & New York, Rep., 1995, p. 152

(١٨٥) Carpenter, Thames And Hudson, Art and Myth in Ancient Greece, Thames and Hudson, Rep., 1996, N. 332.

(١٧٦) Soph, AJ. VV., 574 - 51

(١٨٧) Ibid, VV., 545 51

(١٨٨) Hurwit, Jeffrey M. The Art And Culture of Early Greece, 1100 - 480 B. C., Cornell University Press, 1985, pp. 130 - 31

(١٨٩) Haigh, A. E. OP. Cit., p. 187.

(١٩٠) Jones, John, On ArISTOTLE & Greek Tragedy, Chatto & Windus, London,

(١٩١) شعراوى، عبد المعطى، أساطير إغريقية، أساطير البشر الجزء الأول، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٣٧٩ - ٣٨٠

(١٩٢) عتمان أحمد، الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً الطبعة الثانية دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٠٣.

(١٩٣) نفس المرجع، ص ص ١٧٤ - ١٧٥.

(١٩٤) إبراهيم، محمد حمدى، الأدب السكندرى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٤٨، ١٥١.

(١٩٥) Soph. Trach., VV., 353 - 357

(١٩٦) Ibid., VV., 376 - 348

(١٩٧) Ibid., VV., 443 - 447

(١٩٨) Ibid., VV.,552 - 587

(١٩٩) Ibid., VV., 672 - 706

(٢٠٠) Ibid., VV.,1010 - 1014

(٣٠١) Soph., Phil., VV., 113, 610 - 613, 920

(٢٠٢) Ibid., VV., 264 - 284, 1032 - 1042, 1376 - 1377

(٢٠٣) Soph., Phil., VVB., 1437 - 1441

(٢٠٤) Eur., H. F., V., 507

(٢٠٥) Eue., Ale., V., 507

(٢٠٦) Ibid., vv. 819 - 821

(٢٠٧) Ibid., VV., 1072 - 1074

(٢٠٨) Ibid., VV., 1133 - 1134

(٢٠٩) Sen., H. F., vv., 936 - 938

(٢١٠) Ibid., VV., 114 - 117

(٢١١) Ibid., VV., 107 - 109

(٢١٢) Motto. A. L., & Clarck., J. R.. Maxima Virtus In Senecca H. F.. CM., Vol., 76,

(٢١٣) Henry, D. &Walker w., The Futility of Action, A Study of Seneca's H. F., CPH., LX, 1965, P. 64

(٢١٤) Tobin, R. W. Tragedy and Catastroph In Senecas, CJ, Vol. 62, 1966, 64.

(٢١٥) Sen., Ep. Mor., LXXX.3

(٢١٦) Sen., H. F. V.970

(٢١٧) Ibid.,VV., 974 - 976

(٢١٨) Ibid.,VV., 1288 - 1289

(٢١٩) Ibid.,VV., 1259 - 1261

(٢٢٠) **H. O. VV., 115 - 1718**

(٢٢١) **Ibid., VV., 1740 - 1743**

(٢٢٢) **Ibid., VV., 1713**

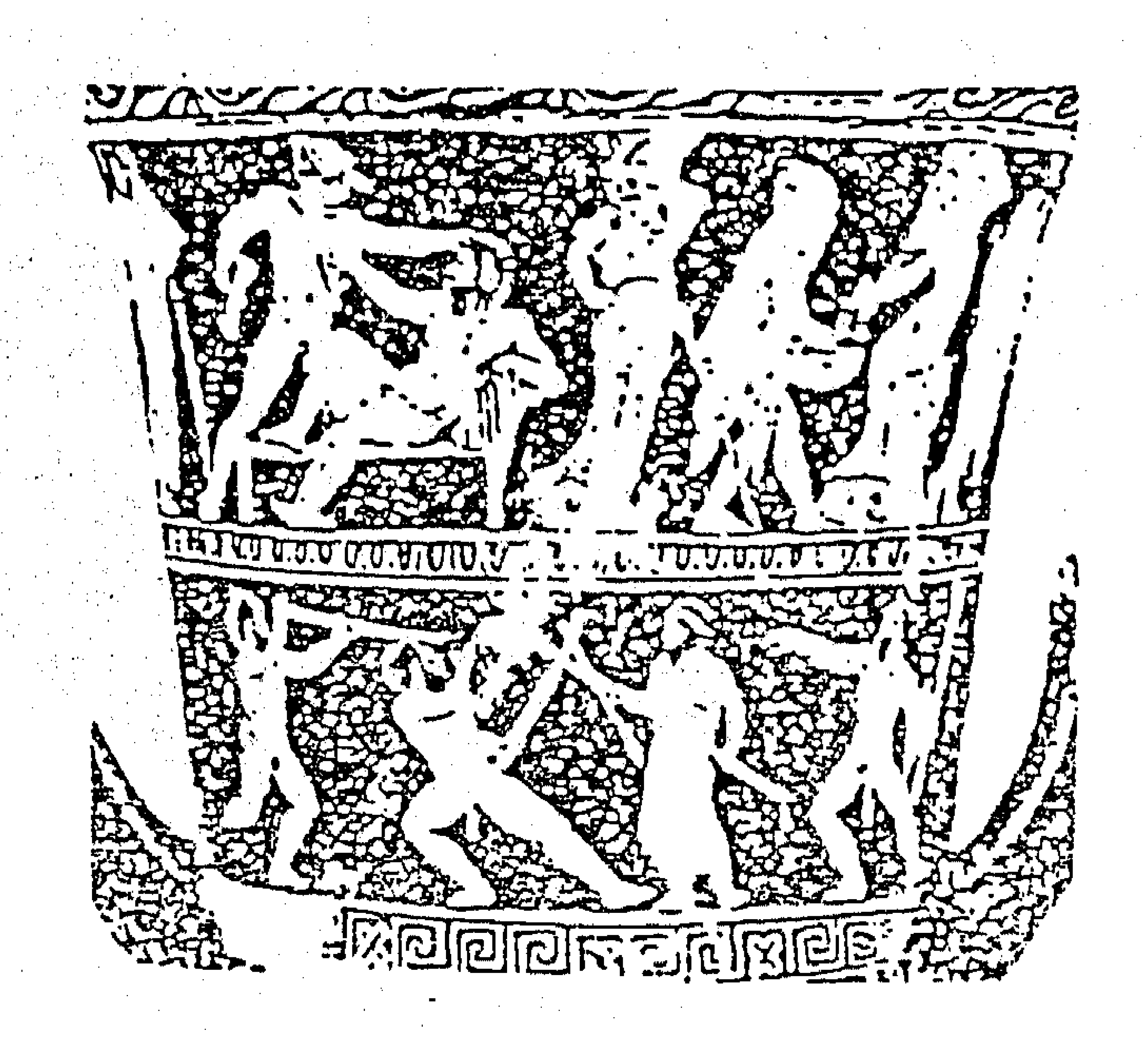
(٢٢٣) **Ibid., VV., 1942 - 1945**

(٢٢٤) **Sen. EP - Mor**

(٢٢٥) **Ibid., XCV1. 2**

مشاهد أسطورة

على الآنية الفخارية



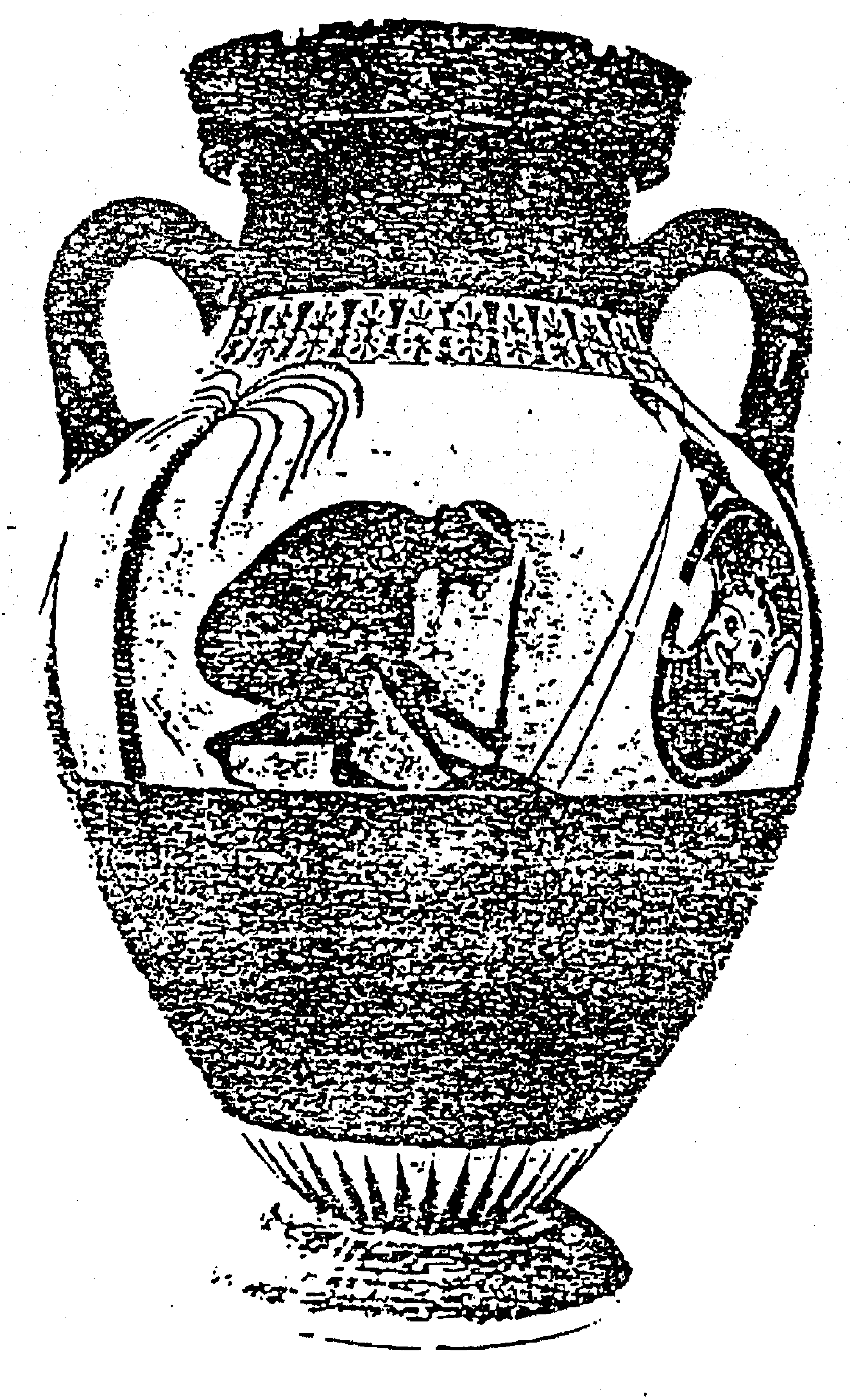
بروميثيوس سارق النار



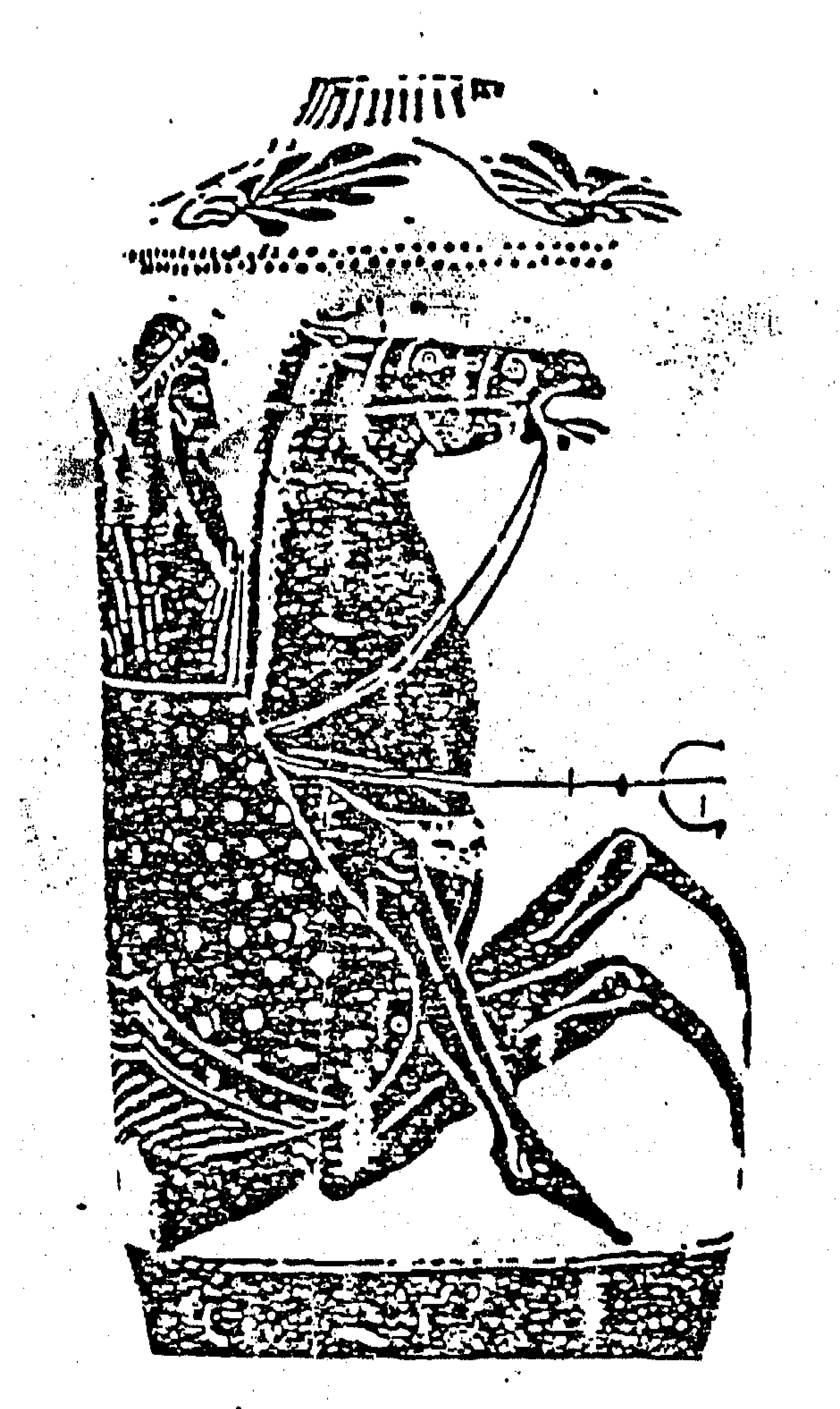
بروميثوس مقيداً
ينهش كبده نسر
أرسله زيوس



زيوس ينجب أثينا من رأسه .



أجاكس يستعد للانتحار



بوسيدون يمتطي حصاناً بحرياً
ويمسك شوكته الشهيرة



بوسيدون في قصره
تحت مياه البحر



تليماخوس يواسي أمه الحزينة بنيلوبي .



نُوسيكا بنت الملك ألكينوس
تفاجىء أوديسيوس عارياً عند شاطىء البحر





أوديسيوس يهاجم الطامعين
في عرشه وزوجته



ربات الانتقام يلاحقن أورستيس حتى
معبد أبوللو في دلفي . يتوسط الصورة
أورستيس بين بيلاديس وأثينا

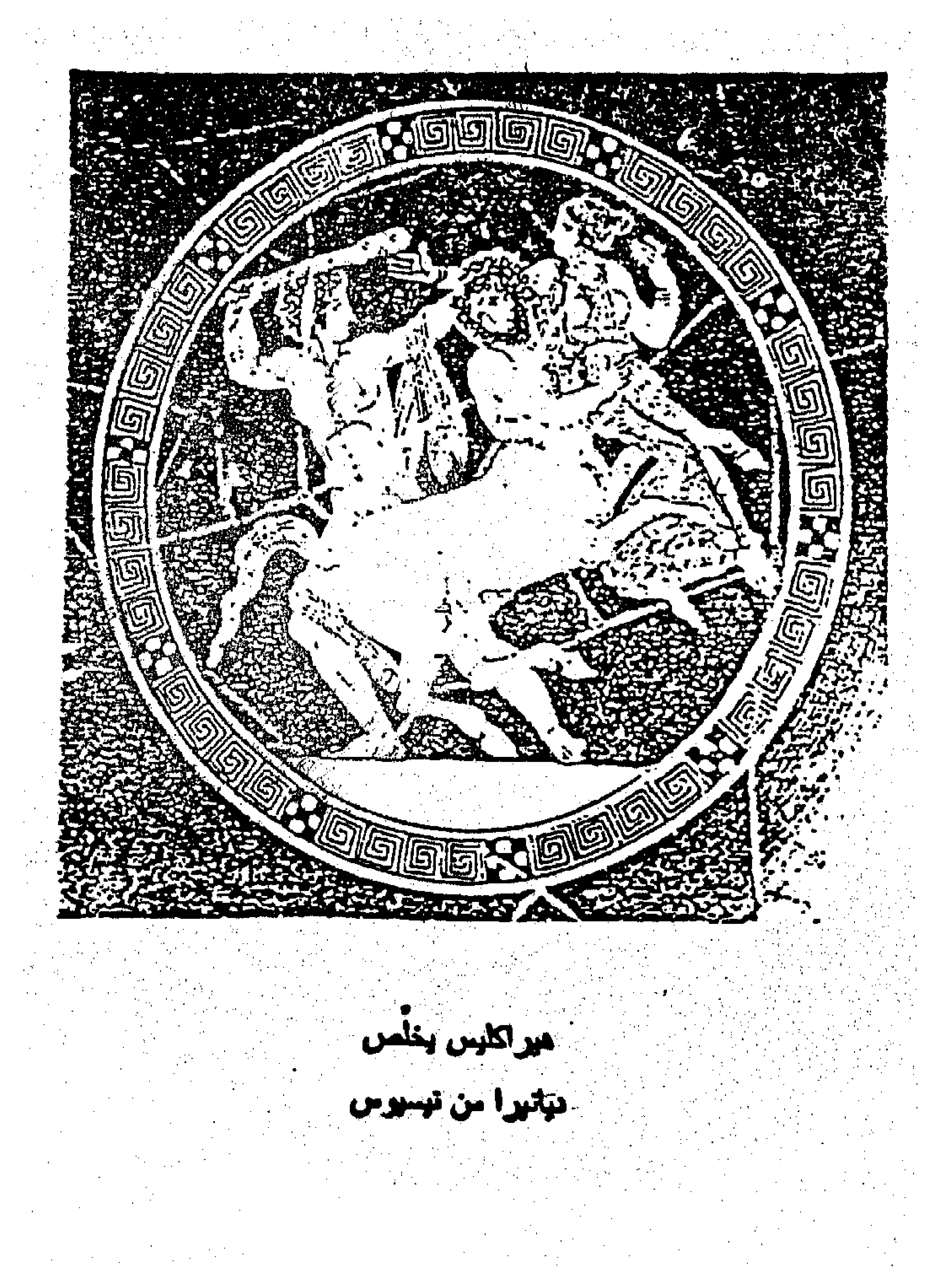




زيوس ينجب ديونيسوس من فخذه



تابعات ديونيسوس وعلى رأسهم أجافي
ينقضون على الملك بنثيوس، ويظهر
الإله ديونيسوس في الخلف

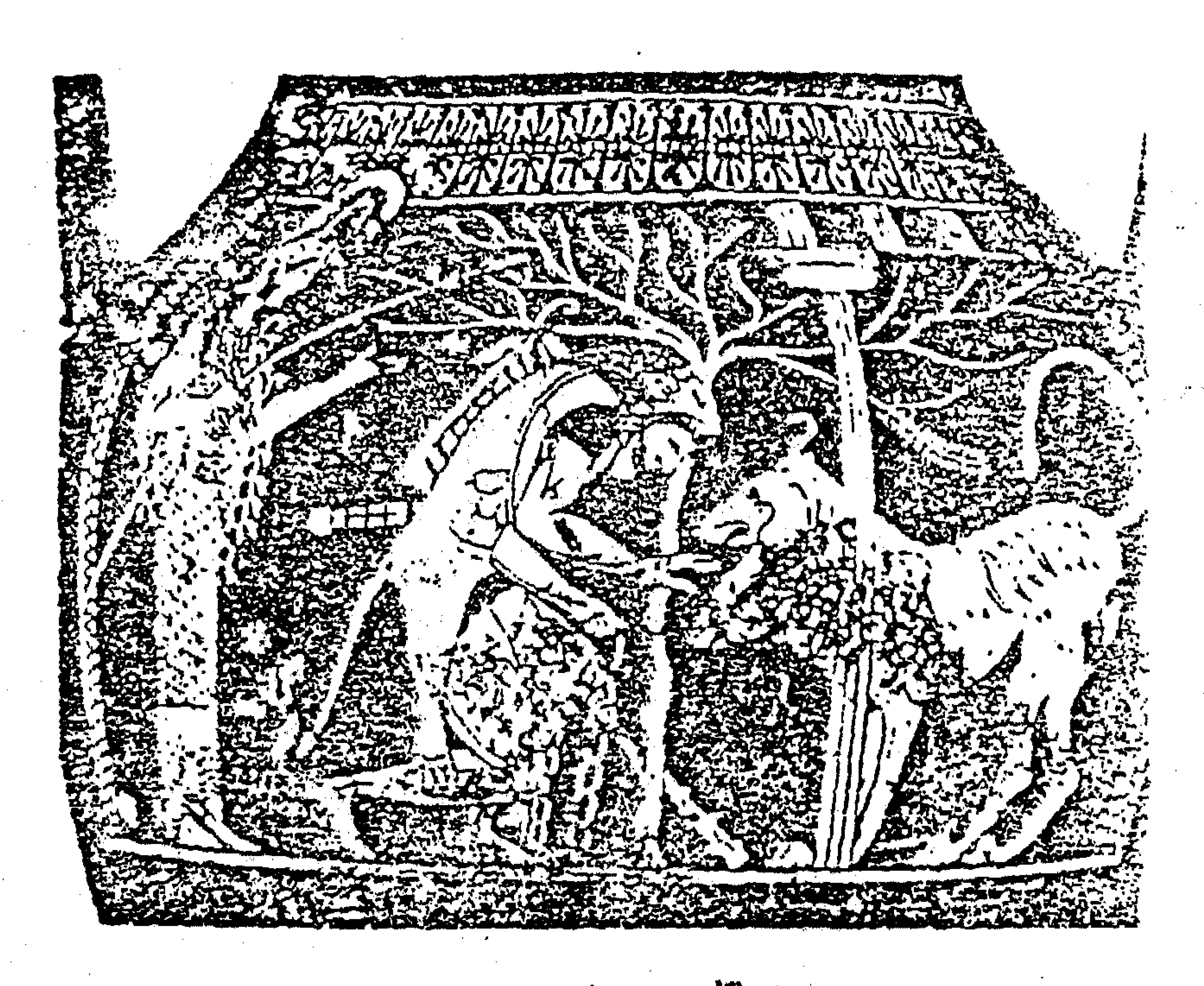


هيراكليس يخلّص

ديانيرا من نيسوس



هيراكليس يقاتل جيريون



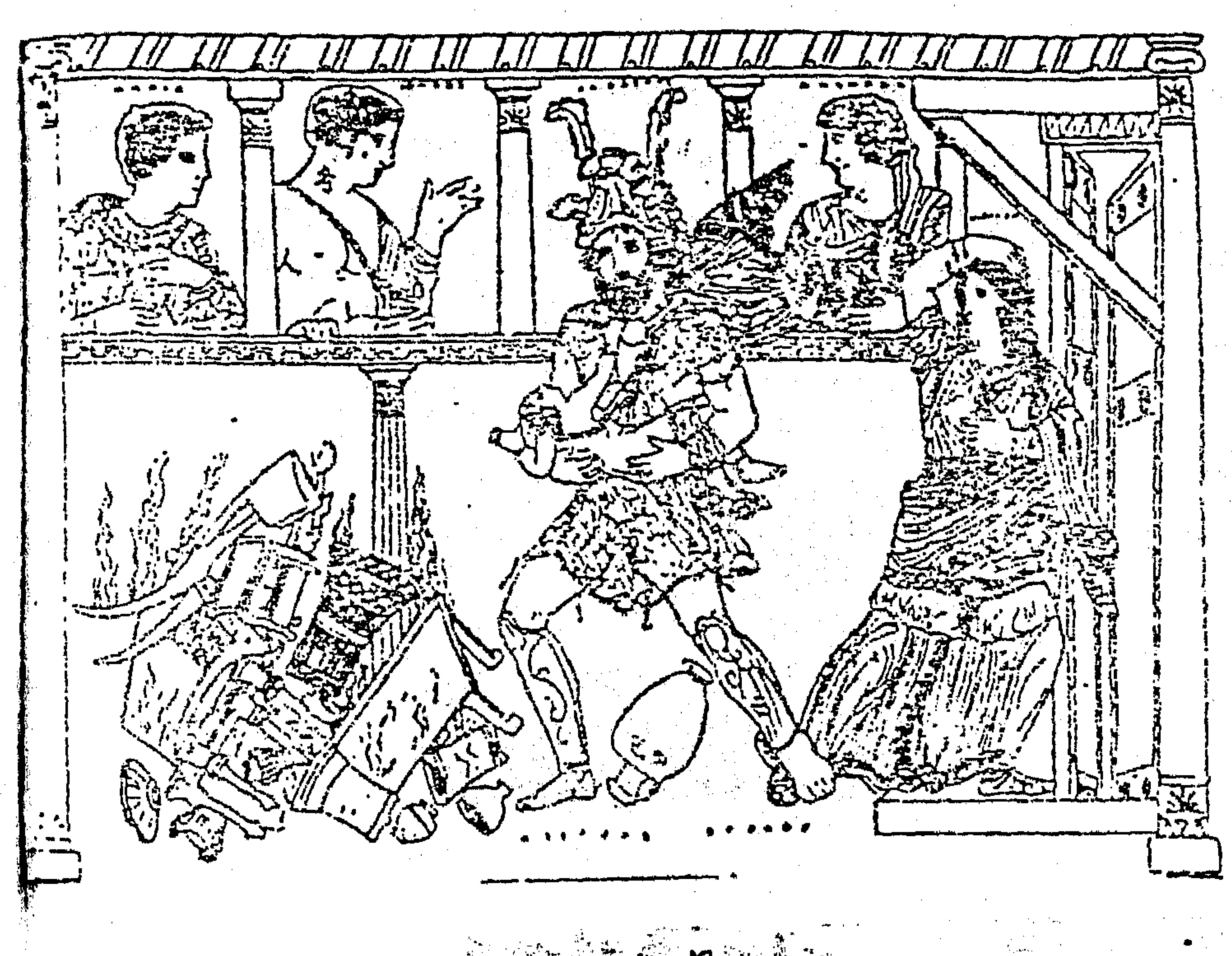
هيراكليس ينجح في تقييد الكلب
الضاري كيربيروس ، وتظهر
في الصورة الربة أثينا تؤازر البطل



البطل هيراكليس يقهر أسد نيميا



هرقليس الوليد يقضى على الثعابين



هيراكليس في نوبة جنونية
يحطم البيت ، ويقضى على
أفراد أسرته

محتويات الكتاب


Bibliotheca Alexandrina
1019240